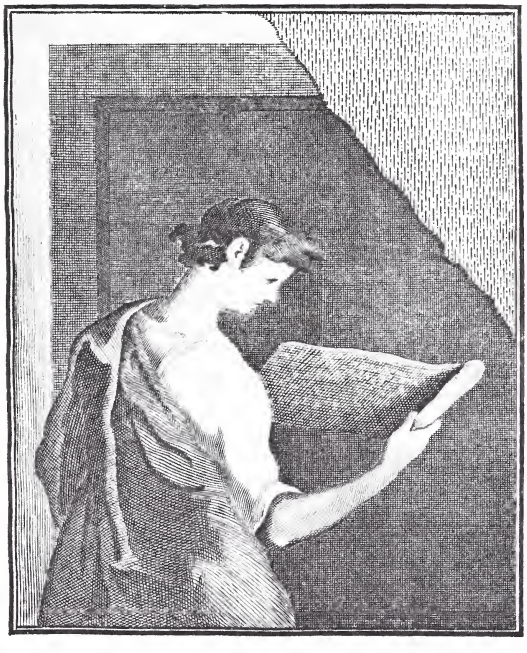


THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/studienzurgriech00will

STUDIEN

ZUR

GRIECHISCHEN KUNST

STUDIEN

ZUR

GRIECHISCHEN KUNST

VON

HEINRICH WILLERS

MIT 60 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 13 LICHTDRUCKTAFELN

N
5630
W7

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1914

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

DIES Sammelbändchen enthält ein halbes Dutzend Vorarbeiten und Untersuchungen, die späteren zusammenfassenden Darstellungen zur Entlastung dienen sollen. Im vorigen Winter sprach ein vortrefflich eingeführter süddeutscher Verleger bei mir vor und erzählte, er suche einen Autor für eine Geschichte der griechischen Plastik und es komme ihm vor allem darauf an, daß das Werk schon durch die Qualität der Abbildungen alle älteren demselben Gegenstand gewidmeten Bücher in Schatten stelle. Ich wies dann darauf hin, daß diese Werke neben vielen Abbildungen nach unzureichenden Zeichnungen und Photographien ganz besonders an dem Übelstande kranken, der durch Aufnahme von einem manchmal ungünstigen, nicht selten aber ganz verkehrten Augenpunkte aus herbeigeführt ist. Wir sähen im allgemeinen die Meisterwerke der griechischen Kunst von dem Augenpunkte, an dem Zeichner und Photographen ihr Wohlgefallen haben. Als ich dem kunstsinnigen Manne dann einige Dutzend eigene Aufnahmen zu einer Geschichte der griechischen Bronzeplastik vorlegte, für die ich seit einigen Jahren mit umso lebhafterem Eifer sammele und beobachte je weniger ich darüber veröffentlicht habe, meinte er, wir könnten ja zunächst mit dieser Geschichte den Anfang machen. Solche Aufnahmen habe er überhaupt nicht für möglich gehalten. Besonders vom Diskobol mit seinem scharf herausgeholten Kontrapost konnte er sich nur schwer trennen. Leider mußte ich ihm bedeuten, daß ich über die Bronzeplastik schon anderweitig verfügt hätte, aber auf die Gesamtplastik später gern zurückkäme, wenn ich den Mut fände die Sprache der vielen Relieffriese mit ihren endlosen Varianten von Kämpfertypen zu verdolmetschen.

Nach jenem Besuch wandelte mich wieder einmal die Lust zum Schreiben an und ich habe dann die hier vorgelegten Studien je nach Stimmung niedergeschrieben. Die drei letzten waren für die Bronzeplastik ihrer Beweisführung wegen

von besonderer Wichtigkeit. Das kurze Kapitel über den Ostgiebel von Olympia habe ich mit aufgenommen, um im Kolleg nicht länger Zeit damit zu verlieren. Die zweite Studie stellt eine Vorläuferin zu einer Monographie über die François-Vase dar. Die erste endlich bringt eine Materie zur Diskussion, über die man heutzutage wohl gern einmal spricht, aber nur ungern urteilt. Manche Leser werden mit Bedauern, viele andere aber auch mit Genugtuung davon Notiz nehmen, daß jene lustige Epoche der Kunstgeschichte, während der die Damen wohl ohne Taille spazieren gingen und den Busen *au naturel* trugen, mit den Griechen nichts zu schaffen hat. Meine manchmal etwas aggressiven Wendungen haben mir schon die Aussicht auf ein Komplimentierbuch zu Weihnachten eingebracht. — Die Vorarbeiten und Beobachtungen zu diesen Studien waren soweit gefördert, daß ich die Beihilfe von Museumsleuten nur in einigen Fällen nötig hatte, und auch dann sah ich mich stets auf gescheite Leute angewiesen; mit denen man ja glänzend auszukommen pflegt. Besonders den Beamten der Antiken- und mittelalterlichen Abteilung des Britischen Museums schulde ich Dank für die Beschäftigung mit der auf Tafel 8 abgebildeten Athenastatuette, dann den Herren vom Kestner-Museum in Hannover für Beihilfe bei erneuerter Untersuchung des schönen Ephebenkopfes Taf. 2—4. Für viele Münzabdrücke habe ich zu danken den Herren von den Münzkabinetten in Kopenhagen, London, Neapel und Paris und besonders noch Herrn Michel P. Vlasto in Marseille, der mir aus seiner schönen Spezialsammlung von Münzen Tarents eine Unmenge von Abdrücken übersandt hat. Auch Herrn Seemann muß ich unter den Förderern dieses Büchleins nennen; er hat mir in der Ausstattung völlig freie Hand gelassen. Wenn schließlich dem Leser die Lektüre dieser Studien dasselbe Vergnügen macht wie mir die Ausarbeitung gemacht hat, so kann ich ihm gratulieren.

Bonn, den 30. September 1913.

H. WILLERS.

INHALT

Seite

Die vorgriechische Kunst und die älteste Kunst der Griechen 1
Die Holzsäule des altdorischen Tempels 31
Die Situation im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia 51
Ein Ephebenkopf aus der Zeit der Tempelskulpturen von Olympia . . 73
Euphranors Athena 91
Der Betende Knabe vor Poseidon 125
Namen- und Sachregister 163
Ortsregister der behandelten Werke 165
Konkordanz zu Tafeln und Text 166

DIE VORGRIECHISCHE KUNST

UND DIE

ÄLTESTE KUNST DER GRIECHEN

Zu den Begründern der modernen Kunstwissenschaft zählt in erster Linie Karl Schnaase, von Geburt ein Danziger, dessen sieben Bände umfassende Geschichte der bildenden Künste in den Jahren 1843 bis 1864 erschienen ist. Wenn dies Werk heute nicht mehr am Büchermarkte erscheint und nur noch aus bestimmten Gründen eingesehen oder gelesen wird, so trägt der Verfasser an dieser Tatsache selbst die Schuld. Seine Schüler machten sich das wertvollste in dem Werke, die Methode, gar bald zu eigen und überholten dann durch Spezialisierung schnell den Meister. Dieser hatte gezeigt, wie man als Kunstforscher jedes Kunstwerk, das wirklich auf diesen Namen Anspruch hat, so erklären muß, daß man in erster Linie die Situation wiederherstellt, der es seine Entstehung verdankt. Hat man es mit dem künstlerischen Nachlaß eines längst geschlossenen Kulturkreises zu tun, so müssen die Grundlagen der materiellen und geistigen Existenz jenes Volkes aufs genaueste untersucht und dem Leser geläufig gemacht werden. Auf dieser Methode beruht die Bedeutung von Schnaases Werke. Sein Einfluß machte sich sofort in der Kunstgeschichte geltend. Auch sonst methodisch durchaus selbständige Kunsthistoriker wie etwa Jakob Burckhardt können den von Schnaase ausgeübten Bann nicht verleugnen. Ich entsinne mich nicht, aus Justis Munde je den Namen Schnaase gehört zu haben; über Selbstverständlichkeiten spricht man ja nicht. Und gerade Justi war weitaus der genialste Vertreter der Schnaaseschen Methode. Seine Repristination des Milieus hat bisher kein Gegenstück gefunden. Wie ein Staatsanwalt geht er den bei Entstehung des Kunstwerkes Beteiligten zu

Leibe, sowohl dem Besteller wie dem Meister. Ein intensives Studium sämtlicher Quellen ist dabei unerläßliche Voraussetzung. Die glänzenden Resultate beruhen im wesentlichen auch auf der Ergiebigkeit dieser Quellen.

Schnaase gab den beiden ersten Bänden seines Werkes den Sondertitel: Geschichte der bildenden Künste bei den Alten und widmete den ersten Band den Völkern des Orients, den zweiten den Griechen und Römern. Diese Disposition war nichts Besonderes und schon von älteren Kunsthistorikern wie Winckelmann und Otfried Müller angewandt worden. Neu war bei Schnaase nur seine schon ausreichend charakterisierte Methode: Die Vorführung der Kunst geschlossener Kulturkreise durch ihren Wechsel im Laufe der Jahrhunderte, Hand in Hand mit dem Wechsel in der Lebensweise und im Geistesleben. Diese Arbeitsweise ist ja für den heutigen Kunsthistoriker selbstverständlich, mag er sich mit dem Altertum oder mit Mittelalter und Neuzeit beschäftigen. Neuerdings sind auch treffliche Darstellungen von der chinesischen und japanischen Kunst geliefert worden. Für solche räumlich und zeitlich scharf zu begrenzende Kulturkreise gilt keine Tatsache als etwas so selbstverständliches wie die beharrliche Kontinuität in der Entwicklung. In dieser Entwicklung behauptet der Aufstieg gerade so gut einen Posten wie der Verfall. Auch der Charakter der künstlerischen Schöpfungen bleibt sich nicht immer gleich, verändert sich aber doch unter keinen Umständen so sehr, daß er zu seinem Werdegang in einen unvereinbaren Gegensatz tritt. Diese Sätze gelten für alle Kunst- und Kulturkreise des Erdballes: nur nicht für die neuerdings gangbare Geschichte der griechischen Kunst. Wenn diese Behauptung richtig ist, so hat es entweder mit den eben gezogenen Folgerungen nicht seine Richtigkeit, oder aber die herrschende Behandlung der griechischen Kunst fußt auf unhaltbaren Voraussetzungen. Es ist wohl der Mühe wert, in dieses Dilemma Klarheit zu bringen oder es auch nur zum Gegenstande von Erwägungen zu machen.

Die jüngste Tochter der Naturwissenschaft, früher Prähistorie, jetzt Vorgeschichte benannt, lehrt uns, jedes Volk solange für alteingesessen zu halten, als sein für uns greifbarer Nachlaß uns nicht zur Annahme des Gegenteils zwingt. Die ältere, schon mit geologischen Datierungen einhergehende Steinzeit bleibt daher außer Betracht, nicht aber die jüngere Steinzeit, die in den von modernen Kulturvölkern bewohnten Gegenden nach Ausweis der Funde aus Ägypten gegen 2000 vor Beginn unserer Zeitrechnung bald schnell, bald langsam der Bronzezeit gewichen ist.

Wie sieht es nun mit den Resten aus dieser Steinzeit in jenen Landen aus, wo in der klassischen Zeit die Sprache der Griechen erklang? Auch der wohlwollende Betrachter kann hier keinen Vorsprung vor den gleichzeitigen Kulturen Europas, Asiens und Ägyptens beobachten. Das Allerweltsgerät der Steinzeit sieht hier genau so aus wie sonst; wir finden massenhaft die vom Kernstein abgeschlagenen Schaber und Messer und daneben geschliffene Beil- und Axtklingen (Abb. 1,

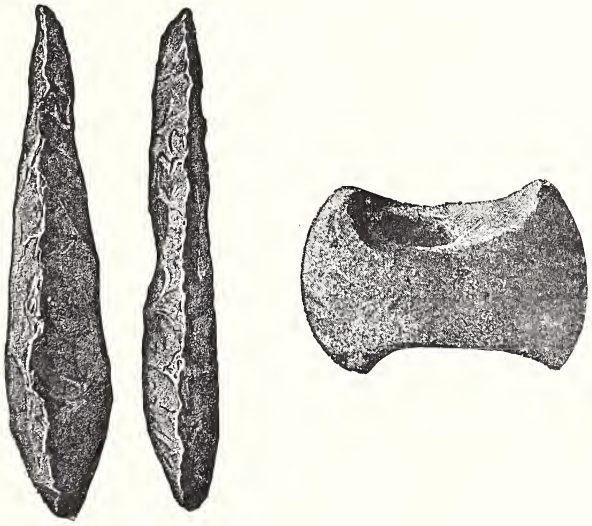


Abb. 1. 2. Typisches Gerät der Steinzeit $^1/_2$. $^1/_3$.

2). Bei Herstellung dieser Geräte ließ sich ein feiner Sinn für schöne Linien in hervorragender Weise verwerten. Aber in

Griechenland fehlt dieser Sinn ganz und gar; auch die dickwandige, mit langweiligen Ornamenten bepinselte Keramik läßt diesen Sinn auch in der Profilierung der Wandungen gänzlich vermissen. Der Name Griechenland gestattet ohne weiteres den Vergleich mit dem Besten, was andere Völker geschaffen haben. Abbildung 3 zeigt drei Dolche von Feuerstein

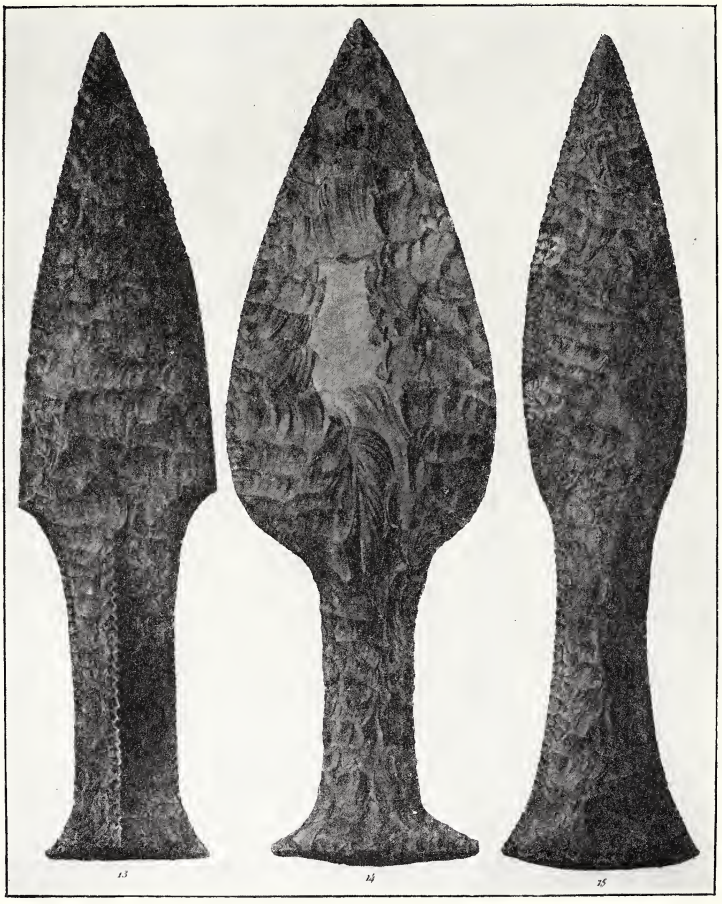


Abb. 3. Feuersteindolche aus Dänemark $^1/_2$.

aus Dänemark in halber Größe [1]). Es sind die schönsten Arbeiten aus der Steinzeit, die ich kenne. Die durch Hämmern mit

[1]) Nach A. P. Madsen *Afbildninger af danske Oldsager: Steenalderen* (1868) S. 40, Pl. 35.

Schlagsteinen hergestellte Muschelung bekundet eine Geschicklichkeit, die in der Herstellung der scharfen Schneiden ihren höchsten Triumph feiert. Bewunderung verdient dann aber das feine Formgefühl, das die Linien der Klingen geschaffen hat. Ein Vergleich dieser Dolche mit den besten Steinartefakten vom griechischen Boden ist für die Geschicklichkeit und den Formensinn seiner Bewohner vollständig vernichtend. Diese Niederlage läßt sich nicht etwa mit der Spärlichkeit des Materials aus Griechenland beschönigen; denn die griechischen Lande haben Gerät aus der Steinzeit in Fülle geliefert. Und dieses bleibt sich im wesentlichen durchaus gleich. Mag man das vielgenannte Kreta aufsuchen oder sich den Obsidianwerkstätten auf Milo zuwenden [2]) oder endlich das reiche Material aus Thessalien vornehmen [3]) — Überraschungen sind ausgeschlossen. Es ist überall derselbe charakterlose Kram. Und dabei setzt die Bronzezeit in Griechenland so spät ein, daß es wirklich Zeit genug gehabt hätte, wenigstens die technische Virtuosität im Muscheln und Schleifen auszubilden; aber wo der Formsinn fehlte, blieb auch die Handfertigkeit ohne Sporn. — Früher hätte man sich einer solchen Argumentation gegenüber wohl auf die steinzeitlichen Gräber der vulkanischen Insel Thera berufen, die sich vielfach unter einer dicken Schicht von Bimstein finden. Aber heute glaubt niemand mehr an das märchenhafte Alter dieser Gräber, deren Schächte durch die Bimsteindecke hindurchgeführt worden sind. Im Neuwieder Becken kann man sich noch alle Tage so begraben lassen. Daß auf griechischem Boden die Steinzeit mit einem kupferzeitlichen Intermezzo sich gleich in der Bronzezeit fortsetzt, haben zuverlässige Beobachtungen längst ergeben.

---

[2]) Proben bei R. Dussaud: *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la Mer Égée* (1910) S. 78. Perrot 6 S. 127.

[3]) Veröffentlicht von Wace und Thompson *Prehistoric Thessaly.* Cambridge 1912. Geschliffene Beile aus dem Peloponnes: Ἐφημερὶς ἀρχ. 1901. Taf. 5.

Zur Kunst und Kultur der kretisch-mykenischen Epoche

Im April 1870 setzte der durch geschickte Indigospekulationen zum wohlhabenden Manne gewordene Mecklenburger Heinrich Schliemann auf Hissarlyk in der alten Troas seinen Spaten an, um die Hinterlassenschaft der von Homer besungenen Gestalten zu Tage zu fördern und die Zuverlässigkeit jenes Sängers kontrollieren zu können. Als er am dritten Weihnachtstage des Jahres 1890 die Augen schloß, war er längst zu einer internationalen Celebrität geworden. Der Glücksgott Hermes hatte allerdings den phantasiereichen Kaufmann als besonderen Günstling behandelt, aber die Musen sahen in ihm einen Abenteurer und ließen ihn nicht ein einziges Stück finden, das einer der von ihrem unverantwortlichen Lieblinge unsterblich gemachten Figuren gehört haben konnte, noch eine Schwelle, die sie überschritten, noch eine Urne, die ihre Asche barg. In den letzten Monaten vor seinem Tode hatte Schliemann sich trotz seiner 68 Jahre noch mit der Absicht getragen, auch Kreta in Angriff zu nehmen, jene Insel, von der der Vollblutgrieche nur mit Verachtung sprach. Mit diesem Plane hatte er seine scharfe Witterung noch einmal glänzend bestätigt; denn seine Nachfolger fanden auf Kreta eine Ausbeute, die auch Schliemann selbst gewiß wieder zu einigen enthusiastischen Telegrammen Anlaß gegeben hätte. Heute sind alle diese Funde längst veröffentlicht — man meint auch wissenschaftlich bearbeitet[4]) und eine ganz neue Welt hat sich uns erschlossen. Man glaubt die künstlerische Tätigkeit der Griechen jetzt bis ins 3. Jahrtausend hinauf verfolgen zu können[5]). Mit dieser Annahme geschieht den Griechen, die eine

---

[4]) Eine besonders bequeme und dankenswerte Übersicht bietet das 3., von Franz Winter zusammengestellte Heft des billigen Tafelwerkes: *Kunstgeschichte in Bildern* (1913), dem die Verlagsbuchhandlung die diese Zeilen begleitenden Abbildungen entnommen hat.

[5]) Wenigstens ist seit dem Aufsatze von Emil Reisch: *Die mykenische Frage* in den *Verhandlungen der 42. Versammlung der deutschen Philologen* (1894) S. 97—125 meines Wissens dagegen kein Protest erhoben worden.

sonst unerreichte und beispiellose Kunst geschaffen haben, bitteres Unrecht. Der Unwille darüber hat mir die Feder in die Hand gedrückt und den folgenden summarisch hingeworfenen Protest hervorgerufen, der bei urteilsfähigen Leuten seine Wirkung nicht verfehlen wird.

Die Kunst der Bronzezeit in Griechenland bezeichnen wir, wie es in der Vorgeschichte Sitte ist, nach den Hauptfundplätzen als kretisch-mykenisch; der von Outsidern vorgeschlagene Name *ägäisch* ist doch allzu nichtssagend und für den Laien so gut wie unverständlich. Diese Bronzezeit schließt durch die Zwischenperiode der Kupferzeit an die Steinzeit an und bringt auf allen Gebieten einen ungeheuren Aufschwung; bis sie gegen 1000 v. Chr. nach langer Agonie ihr Ende findet. Die Kunst dieser Zeit ist vielseitig, kann aber nur in der Malerei und im Kunsthandwerk einigermaßen mit Ägypten und Mesopotamien konkurrieren. Die Architektur krankt an dem Übelstande, daß die Träger dieser Kunst im Gegensatz zu den beiden eben genannten Kunstkreisen den Tempel nicht kennen, von dem doch auch Homer so gern spricht. Die Verehrung der Götter fand allen Spuren zufolge in Grotten und in Hauskapellen statt. Eine reiche Entwicklung zeigt dagegen die Privat-Architektur, die aber an einen sauberen Quaderbau nicht entfernt denkt. Die sogenannten Paläste von Knossos, Phästos und Hagia Triada gleichen eher den Wohnungen reicher Kaufleute als Königssitzen. Ihr Aufbau ist in einer Art von Scheunenstil durchaus in Fachwerk gehalten. Neben den Königspalästen von Babylonien und Assyrien machen sie einen recht armseligen Eindruck. An Solidität in der Ausführung stehen weit höher die Raubburgen im Peloponnes, wie Mykene und Tiryns; aber der Grundriß ist genau so langweilig wie bei den kretischen Bauten. Der Gedanke an eine Grabarchitektur fand seine Verkörperung in den sog. Thesauren oder Kuppelgräbern, von denen das älteste 1904 auf Kreta gefunden wurde. Die Innenlinien der Kuppel pflegen ein recht feines Formgefühl zu bekunden, zu dem allerdings gewisse Bauglieder in seltsamem

Gegensatz stehen. Die Säule dieser Epoche war bekanntlich oben dicker als unten und macht so einen höchst possierlichen Eindruck, der jedem vom Löwentor her ganz geläufig ist. Das kleine als Abbildung 4 hier gegebene Fresko aus Knossos zeigt,

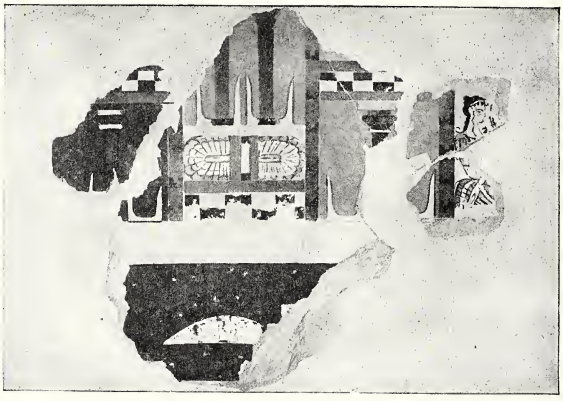


Abb. 4. Malerei aus Knossos.

daß diese Form nicht etwa eine peloponnesische Spezialität war, sondern auch auf der Insel des Minos ihre Freunde hatte. Würde heutzutage ein Architekt solche Säulen entwerfen, so gäbe man ihm gewiß den guten Rat, seine Pläne lieber vor dem Frühschoppen zu zeichnen. Spaßig ist, daß es Leute gibt, die die dorische Säule von einer solchen Mißgeburt abstammen lassen. Solchen hellen Köpfen kann man seine aufrichtige Teilnahme nicht gut versagen. Was für diese Zeit sich an Wohnhäuschen ermitteln läßt, gehört nicht in die Kunstgeschichte.

Wohl aber wiederum die viel ventilierte Frage, warum es diese Kunst nicht zu einer eigentlichen Skulptur gebracht hat. In der ägyptischen und mesopotamischen Kunst spielt der jeweilige König eine große Rolle; in der kretisch-mykenischen Kunst läßt sich ein König überhaupt nicht nachweisen. Das Fehlen eines solchen Kunstträgers mußte sehr nachteilig wirken. Die Plastik konnte sich also hier nur, wie sonst so oft, als Grabkunst entwickeln. Zu einer solchen sind in später Zeit

nur in Mykene Ansätze gemacht worden. Das Löwentor stellt eine flaue und steife Gruppe aus dem mesopotamischen Kulturkreis vor, der solche symmetrische Gruppen schon in sumerischer Zeit kennt [6]). Viel wichtiger noch sind für unsere Zwecke die beiden in Abbildung 5 u. 6 veranschaulichten Grabstelen aus

Abb. 5. Grabstele aus Mykene (Ausschnitt).

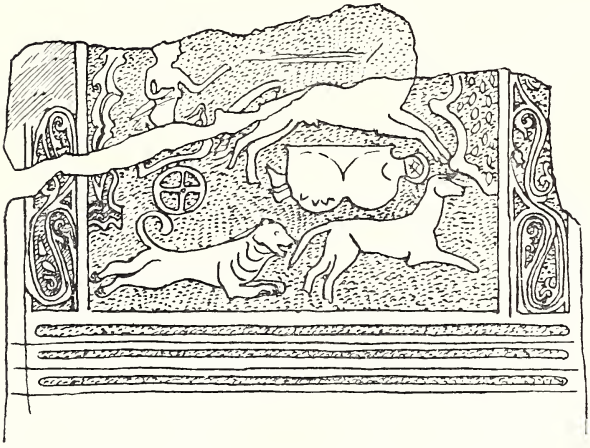


Abb. 6. Grabstele aus Mykene (Ausschnitt).

Mykene. Hier finden wir nämlich je eine Darstellung eines mit einem Wagen dahin rennenden Pferdes. An dieses edelste und schönste Tier im zoologischen Garten unseres lieben Herr-

[6]) Beispiele bei E. Heuzey: *Musée national du Louvre. Catalogue des antiquités chaldéennes* (1902) S. 93. 123. 281. 373.

gottes hat die griechische Kunst ihre besten Kräfte gesetzt; aber die kretisch-mykenische Kunst kennt es erst, als sie den Höhepunkt ihrer Leistungskraft längst überschritten. An das plötzliche Auftreten des Pferdes in dem uns hier beschäftigenden Kunstgebiete knüpft sich nun eine Frage von fundamentaler Wichtigkeit: Haben die Träger jener Kunst das Pferd aus Ägypten oder aus Vorderasien eingeführt oder haben es die in die mykenische Kulturwelt eindringenden Griechen mitgebracht? Die Malerei wird uns gleich Anlaß geben, diese Frage auf breiterer Basis zu erörtern. Was man an dieser Kunst bedauern muß, ist die Trümmerhaftigkeit, in der gerade ihre besten Leistungen auf uns gekommen sind. Während sich von Tafelbildern kaum eine Spur nachweisen läßt, bieten einige Reste von Fresken ein gutes Beobachtungsmaterial, aber der Übelstand, daß kein Stück so auf uns gekommen ist, wie es der Pinsel des Malers vollendet hat, beeinträchtigt das Studium erheblich. Die beste Erhaltung von allen weist wohl ein Ausschnitt aus einem Fries auf, von dem aber nur eine Gruppe festgestellt werden konnte. Schliemann fand das abgeblätterte Verputzstück mit dieser Darstellung in Tiryns (Abb. 7; es ist

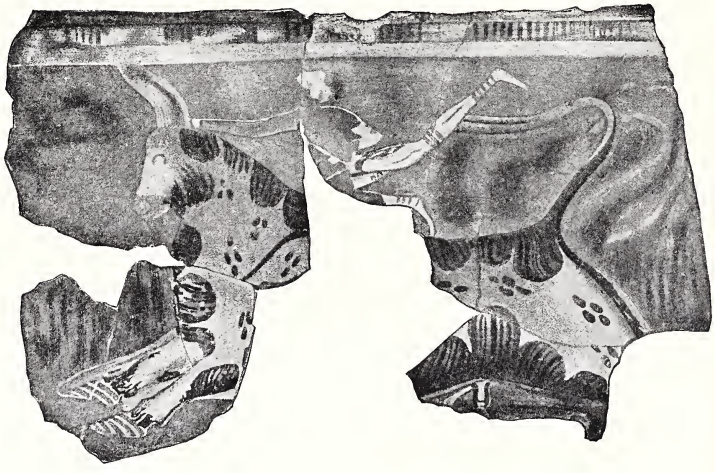


Abb. 7. Ausschnitt aus einem Fresko. Tiryns.

$1^1/_2$ Fuß hoch, 3 lang und gehört in den Kreis der vielbesprochenen Darstellungen, über deren richtige Benennung man noch nicht recht einig ist). Ein Stier stürmt eilig dahin und schlägt mit dem emporgeworfenen Schwanze Kreise. Das zurückgeworfene Hinterviertel und die ausgreifende Vorhand sind einigermaßen richtig wiedergegeben, aber das herabhängende Ende vom Schlauch des Geschlechtsteiles gibt nicht die Natur wieder, sondern ein Phantasiegebilde. Ebenso ist der Kopf des Stieres viel zu klein. Der ganze Stier macht eher den Eindruck eines Vierfüßers von einem Karussell. Ebenso wenig entspricht der Jüngling über dem Stier einem Modell; auch sein Kopf ist viel zu klein und der nach dem Horne greifende Arm viel zu lang. Der Friesstil pflegt ja dem Meister immer beträchtliche Freiheiten einzuräumen, aber unter keinen Umständen einen solchen Bruch mit der Natur. Diese Leistung steht weit unter den besten Tierdarstellungen der ägyptischen und mesopotamischen Kunst und gehört kaum in die Kunstgeschichte. Da ich gern eine Erklärung dieses vielbesprochenen Sujets geben möchte, schalte ich hier als Parallele einen Fries von den beiden Goldbechern aus Vafio ein (Abb. 8). Eine

Abb. 8. Fries eines Goldbechers aus Vafio. $^1/_2$

solche rein dekorative Arbeit räumt dem treibenden Arbeiter naturgemäß ganz andere Freiheiten ein, von denen unser Meister nicht einmal ausgiebig Gebrauch macht. Die Stiere

sind weit besser modelliert als der eben betrachtete, nur haben sie zu große Köpfe. Doch will es ein Spiel des Zufalles, daß hier gerade der Kopf des Jünglings, der einen protestierenden Stier abführt, die richtigen Proportionen hat. Im übrigen verdient die Wahrheit, mit der der Kopf des einen Stieres in nahezu volle Vorderansicht gebracht ist, alle Anerkennung.

Sehen wir nun, welche Bewandtnis es eigentlich mit den Darstellungen des sogenannten Stierfanges oder Stierspieles gehabt hat. Ein Kenner der klassischen Fauna äußert sich zu dieser Frage: 'Die Tiere der Goldbecher werden offenbar mit Schonung behandelt, weder verwundet noch getötet, nicht einmal mit Hunden gehetzt. Vielleicht hatte man die Absicht, sie in einen der riesengroßen Parks zu setzen, damit sie der König dort nach Belieben jagen konnte. Unbewaffnete Sklaven scheuchten zu diesem Zweck nicht ohne Lebensgefahr die Tiere in die ausgespannten sehr derben Netze, wo sie sich verfingen, niederstürzten und an den Füßen gefesselt werden konnten' [7]). Sonst liest man wohl für die mit den Tieren vorgenommene Prozedur Bezeichnungen, wie: Stierrennen, Stierkampf, Stierfang, Stierspiel, und es wird noch ventiliert, ob diese Vorgänge einen agonistischen oder einen religiösen Charakter hatten [8]). Die Hantierung mit den Stieren ist zu einfach, um sogleich verstanden zu werden.

Von den landwirtschaftlichen Betriebssystemen ist besonders gemütlich die sogenannte Graswirtschaft, die in Gebirgslandschaften als Alpen- oder Sennenwirtschaft und in den Marschen genauer als Fettgräserei bezeichnet wird. Im Frühjahr marschiert das Rindvieh aus den Ställen auf die Weide und bleibt bis zum Herbst draußen. Während der Weidezeit pflegen nur die Kühe Ertrag zu geben, deren Milch zu Käse verarbeitet wird. Wenn die Herden im Herbst zurückkommen,

---

[7]) Otto Keller *Die antike Tierwelt* 1 (1909) S. 343.

[8]) Das ganze Material jetzt in Darembergs *Dictionnaire* unter *Taurokathapsia.*

so geben die meist stark angemästeten Tiere ein vorzügliches Schlachtvieh ab, und bei ganz ausgedehnten Wirtschaften, wie man sie in der höchsten Entwicklung in den Prärien Amerikas findet, werden sie dann zu Tausenden zu Fleischextrakt verarbeitet. Es versteht sich, daß die Herden auf der Weide je nach ihrem Aktionsradius mehr oder weniger verwildern und nur mit Widerwillen an die Ställe denken, in denen sie bei schlechter Behandlung und knapper Kost den Winter zubringen müssen. Besonders die Stiere pflegen wohl beim Abmarsch Schwierigkeiten zu machen. In den Prärien Amerikas benehmen sie sich vielfach so renitent, daß sie von berittenen Cowboys mit dem Lasso eingefangen werden müssen. Hat man erst einen Trupp von Stieren zusammen, so folgt die übrige Herde meist gutwillig. Diesen Vorgang zeigt zum Beispiel die kleine Herde auf unserer Abbildung 8. Den vorausschreitenden Stier hatte der Hirt glücklich erwischt und ihm einen Strick um ein Hinterbein oberhalb des Fesselgelenkes gelegt. Die Bestie protestiert gegen eine solche Behandlung, schreitet aber doch aus; die beiden folgenden beraten noch, ob sie sich anschließen sollen, aber allem Anscheine nach werden sie sicher folgen. Auch der letzte Stier schreitet aus, senkt aber trübselig den Kopf: der Abschied von der schönen Berglandschaft wird ihm offenbar schwer. Nun ist der Schleier vom Stierfange gelüftet. Wie bei uns in Deutschland an die Ernte sich wohl die unter dem Namen Erntebier bekannte Festlichkeit anschließt, so schlossen sich offenbar auf Kreta und sonst an den Heimtrieb allerhand Belustigungen an. Das Fresko auf Abbildung 7 zeigt einen Hüter, der sich rittlings auf einen eilenden Stier schwingt; von seinem hohen Sitze aus will er dann wohl den Kopf des Tieres zur Erde drücken und es so zum Stehen bringen. Daß die jungen Leute sich auch das Vergnügen machten, über den Rücken des Stieres von der Seite aus glatt hinwegzusetzen, indem sie ein Horn als Achse benutzten, will ich keineswegs bestreiten. So ist auch wohl das 1900 in Knossos gefundene kleine Fresko zu erklären, auf dem

wir sogar ein Mädchen sich über einen Stier schwingen sehen, während seine vier Doppelzöpfe lebhaft um den Oberkörper fliegen [9]). Also auch Sennerinnen gab es schon! Diese nahmen nach der langen Plage des Sommers natürlich gern an den Belustigungen bei der Abfahrt teil.

Sobald man einmal auf die durch die Bilder vorausgesetzte Alpen- und Graswirtschaft auf Kreta aufmerksam geworden ist, finden sich gleich einige Parallelen aus dem eigentlichen Griechenland. Daß der elische König Augeias als Sohn des Helios gewaltige Rinderherden hatte, ist nicht weiter auffallend; aber seine Ställe hätte er besser in Stand setzen müssen. Er tat das aber so wenig, wie heute wohl die Rinderkönige Ostfrieslands, die ebenfalls den Ställen keine besondere Sorgfalt zuwenden. Die Rinder mögen sehen, wie sie durch den Winter kommen. Wenn sie im Frühjahr mit schlanker Taille auf die Weide zurückkehren, ist bald der Hunger und der elende Zwang vergessen. — In historischer Zeit war in Griechenland die Alpenwirtschaft ganz besonders in Thessalien entwickelt, dessen Weiden sonst nirgends ihresgleichen hatten. Unsere Abbildungen 9 und 10 zeigen zwei gegen 400 v. Chr.

Abb. 9. 10. Silbermünzen von Larisa.

in der Hauptstadt Thessaliens geschlagene Drachmen. Vorn sehen wir je einen Jüngling mit wehendem Mäntelchen, der im Begriffe ist, einen eilenden Stier zum Stillstande zu bringen.

[9]) Veröffentlicht in den *Abhandlungen der philos.-philol. Klasse der kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften.* Bd. 24, Abt. 2 (1907) S. 128.

Der breitkrempige Hut des Jünglings auf der zweiten Münze ist ihm vom Kopfe geweht und wird durch ein Doppelband vor dem Wegwehen geschützt. Die Rückseiten zeigen ein aufgezäumtes Roß, das in großen Sprüngen das Weite sucht. Mit dem Roß hat der Jüngling den Stier eingeholt und packt ihn nun. Der feurige Gaul benutzt diese Gelegenheit zu einem kleinen Ausflug. Die Art, wie er mit den Vorderbeinen ausgreift, ist nicht schulgemäß. Aber an die Regeln der hohen Schule kehrt er sich wohl nur, wenn er seinen Herrn trägt, zu dem er gewiß gleich zurückkehrt. Nebenbei bemerkt, galten die thessalischen Pferde als die besten Griechenlands. Die großen Rinderherden Thessaliens wurden also auch von berittenen Hirten beaufsichtigt, wie es jetzt in Amerika geschieht.

Über die wirtschaftlichen Zustände Kretas in vorgeschichtlicher Zeit sind wir bisher nur ganz oberflächlich unterrichtet, da das reiche Material noch ganz brach liegt. Die durch die Darstellungen des Stierfanges bezeugte Graswirtschaft läßt sich in griechischer Zeit kaum verfolgen und hat damals wohl nur in kleinem Umfange existiert. Jedenfalls sind Darstellungen des Rindes auf kretischen Münzen ganz gewöhnlich. Heutzutage spielt das Rind im Wirtschaftsleben Kretas keine Rolle mehr. Aber Schaf und Ziege beweiden heute die hohen Gipfel im Westen der Insel und liefern den berühmten Käse, der von Sphakia aus exportiert wird. Wohin König Minos den Käse seiner Herden exportierte, wissen wir noch nicht — aber höchstwahrscheinlich nach Ägypten, von dem Kreta wirtschaftlich sehr stark abhängig war.

Bevor wir ein paar Worte über die Kleinkünste dieser Epoche folgen lassen, seien in Kürze einige kritische Bemerkungen darüber niedergeschrieben, wie die Malerei die Gestalt des Menschen behandelte. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Wiedergabe des Menschen noch viel ungenauer ist, als die der Tiere. Um die anatomischen Kenntnisse der Meister sieht es trübe aus. An der sogenannten Pariserin aus Knossos (Abb. 11) ist z. B. die Gesichtslinie vollständig verzeichnet.

Die stark einspringende Stirn hat einen völlig pathologischen Charakter; obwohl das dargestellte Mädchen gewiß gesund

Abb. 11. Von einem Fresko aus Knossos.

und munter war. Der gewölbte Nasenrücken läuft in eine Spitze aus, wie sie einem Entenschnabel zukommt. Die Büsten- und Busenlinie folgt gewiß nicht dem Modell. Der Meister benutzt den üppigen Haarwuchs, um Kopf- und Nackenlinie dem Betrachter völlig zu unterschlagen; auch um die Wiedergabe des Ohres drückt er sich herum, wie er noch ein Mittelchen findet, um den Rückenansatz zu verstecken. Die Verzeichnung des Augapfels müssen wir ihm zugute halten, da er sich dafür auf die Kollegen aus Ägypten und Babylonien berufen könnte. Der Meister hat offenbar die Parole: 'Anatomie so wenig wie möglich!' Da der 'Mundschenk' zu stark zerstört ist, so sei noch eine andere Mädchenfigur erwähnt, die eine etwas bessere Erhaltung zeigt (Abb. 12). Es ist eine Sklavin, die offenbar ein Schmuckkästchen vorstreckt. Die Ausnutzung der Frisur ist die gleiche wie auf Abbildung 11. Die ganze Silhouette verrät keinerlei Einfluß des Modells. Profil des Gesichtes und des Auges finden auch bei heutigen Zeichnern niedrigster Sorte kaum ihresgleichen. Der Popo zeigt eine völlig

männliche Formgebung. Das Schlimmste aber ist die Proportion der ganzen Figur, nämlich 9 Kopfhöhen! (statt $7^1/_4$ bis $7^3/_4$). Eine solche Monstrosität kommt wohl nur auf Kreta vor [10]).

Abb. 12. Mädchen mit Kästchen aus Knossos.

Was nun endlich die sogenannte Kleinkunst des kretisch-mykenischen Kulturkreises anlangt, so hat sie große Ähnlichkeit mit der Kleinkunst Ostasiens, die bei uns auch viel beliebter ist, als Plastik und Architektur der Chinesen und Japaner. Am höchsten stehen einige Dolche aus Mykene, deren Form charakteristisch bronzezeitlich ist, die sich aber durch figürlich geschmückte Edelmetalleinlagen auf den Klingen deutlich als Produkt ägyptischen Einflusses verraten. Nördlich von Knossos haben die Engländer eine aus rund 100 Skelettgräbern

[10]) Es ist ein seltsamer Zufall, daß der aus Kreta gebürtige Maler Theotokoguli, den wir den Greco nennen, gelegentlich dieselbe Proportion angewendet hat. So malte er einst für Philipp II. die Bekehrung des heiligen Mauricius und brachte auf dem Bilde eine Gruppe von römischen Legionaren an, die diese Proportion aufweisen. Der feine Kenner Philipp ließ das Bild bezahlen, nahm aber von der Existenz seines Meisters keine Notiz mehr: M. Cossio *El Greco* (1908) Taf. 35.

bestehende Nekropole ausgegraben, die aber zu den sogenannten Palästen wohl kaum Beziehung gehabt hat [11]). Den Griff des schönsten dort gefundenen Schwertes wollen wir einmal mit gleichzeitigen Schwertgriffen aus Dänemark vergleichen. Abbildung 13 zeigt ihn in halber Größe. Der oben mit einem schön gestreiften Achatknopf abschließende, unten beiderseits stark ausladende Griff ist auf beiden Seiten mit einem holzunterlegten Streifen Blattgold belegt, in den zwei, je aus Steinbock und Löwen bestehende Gruppen eingepunzt sind. Das landschaftliche Milieu wird genau so angedeutet, wie auf dem einen Goldbecher, mit dem die Tiere abführenden Hirten. Hier haben wir allerdings nur Konturenzeichnung, die in der Wiedergabe der Tiere tief unter den Becherfriesen steht. Sonst fallen besonders die aus Tangentenspiralen bestehenden Zierstreifen auf. Ein Vergleich dieses Griffes mit gleichzeitigen Schwertgriffen aus Dänemark zeigt besonders, wie gleichartig die Bronzezeit in ganz Europa auftrat. (Abb. 14.) [12]) Gußformen

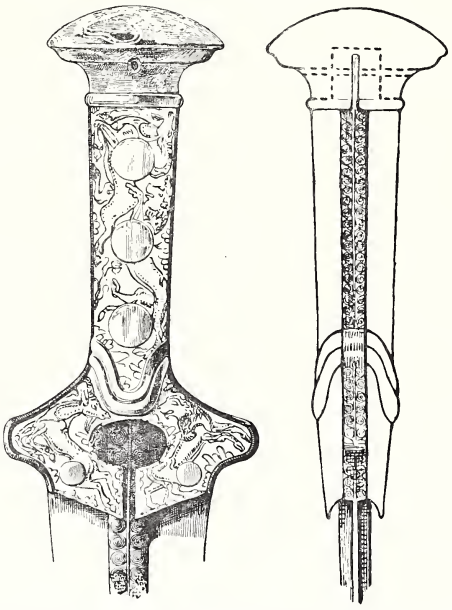


Abb. 13. Griff eines 61 *cm* langen Schwertes aus der Umgegend von Knossos. $^1/_2$

[11]) Veröffentlicht in der *Archaeologia* 59 (1905) S. 391—562.

[12]) Nach Madsen a. a. O. *Bronzealderen* (1872) *Suiter* pl. 8.

Abb. 14. Griffe von bronzezeitlichen Schwertern aus dänischen Skelettgräbern. $^1/_4$

für die Griffe aus Dänemark lehren, daß diese Schwerter im Lande selbst hergestellt wurden. Die Tangentenspirale war auch in Dänemark damals so beliebt, wie überall im Gebiete der Bronzekultur. Die Griffe 38 und 39 weisen ebenfalls einen Belag aus verzierten Goldplättchen auf, wenn auch in verschiedener Weise. Der Griff 41 zeigt oben einen Kreis aus Bernsteinscheibchen, die einen ovalen Buckel aus demselben Material umziehen. Wir können diesen Griffen nicht weiter nachgehen; es würde wohl nicht schwer fallen, Ägypten als Entstehungsland für diesen Grifftypus nachzuweisen. Die Häufigkeit ägyptischer Skarabäen deutet ebenfalls auf die engen Beziehungen der Insel zum Lande der Pharaonen.

Zieht man einmal das spezifisch kretisch-peloponnesische Gebrauchsgeschirr dieses Kulturkreises in Betracht, so findet man, daß ein feiner Linien- und Proportionssinn gänzlich fehlt; es wiederholt sich also dieselbe Erscheinung, die uns schon bei Betrachtung der Wiedergabe anatomischer Formen aufgefallen ist. Während die griechische Keramik der besten Zeit uns durch ihre wunderbaren Linien anzieht, vermögen die Gefäße dieser Kunst nur bei oberflächlicher Beschäftigung mit ihnen einigen Reiz auszuüben. Ein mit vegetabilischen Motiven überschüttetes Vorratsgefäß, wie das unter 15 abgebildete, wäre einem Griechen der klassischen Zeit ein Greuel gewesen. Die Schulterlinie, der Übergang vom Bauch zum Fuße, sowie die zu Schanden stilisierten Pflanzen hätten einen Griechen nicht gefesselt, sondern gelangweilt. So sind diese nur zu zahlreich erhaltenen Kruken ohne Ausnahme. Zeigen besonders noch die erhaltenen Metallgefäße dieser Zeit vielfach eine recht windschiefe Form, so tritt gegen Ende der Epoche eine fast gänzliche Formlosigkeit ein. Stücke, wie die unter 16 und 17 abgebildeten, hätte ein Grieche sicher nicht im Haushalte geduldet.

Im übrigen zeigt diese Kunst eine Vorliebe für Monstrositäten, wie sie im Gebiete keiner andern Kunst zu finden sind. Was haben sich die Graveure der unter 18 bis 20 abgebildeten

Abb. 15. Vorratsgefäß aus Kreta.

Gemmen gedacht? Rühren diese Stücke nicht von Fieberkranken her? Sie sind offenbar genau auf Bestellung ge-

Ab. 16. 17. Spätmykenisches Geschirr aus Jalysos.

arbeitet oder für das Lager, konnten also auf Abnehmer rechnen. Gegenstücke findet man nirgends. Auch die ägyptische und mesopotamische Kunst hat allerhand Monstrositäten als Ausgeburten einer orientalischen Phantasie in die Welt setzen

müssen; aber dabei ist die Naturform niemals so vergewaltigt worden, wie es hier geschieht. — Nach diesen Betrachtungen wollen wir uns der schon oft angedeuteten Frage zuwenden, ob die Träger dieser Kunst wirklich die Ahnen der von uns so geschätzten Griechen waren. Zwingende Gründe nötigen uns diese Frage auf. Zwischen der kretisch-mykenischen Kunst und der griechischen besteht ein Gegensatz, für den es keinen Ausgleich gibt, eine Kluft, über die keine Brücke führt.

Abb. 18. 19. 20. Sog. Inselsteine. $^1/_1$

Wer glaubt übrigens heute noch, daß die genannten Kunstträger Griechen waren? Höchstens die Archäologen, und darunter auch wohl nur jene, die nicht zu den besonders Begabten gehören. Daß zu der hier in Frage kommenden Zeit auf Kreta und im Peloponnes griechisch gesprochen worden ist, hat meines Wissens kein ernst zu nehmender Linguist behauptet. Dagegen spricht ja auch die sogenannte Bilderschrift der Kreter, deren Sprache ebenso unbekannt ist wie die der Etrusker. Auch die Anthropologen haben ja in dieser Sache ein Wort mitzureden, und es trifft sich gerade gut, daß jüngst Felix von Luschan das Wort ergriffen hat [13]). Er hat viele Schädel und sonstige Skelettreste untersucht und kommt zu dem Schlusse: 'Daß die älteste Bevölkerung von Kreta, von der Reste auf uns gekommen sind, klein, brünett, langköpfig und braunhaarig war'. Ihre Zugehörigkeit zu dem griechischen Stamme bestreitet er ganz entschieden, wie ihr Ariertum überhaupt. Ethnographisch bleiben diese Leute also vorläufig für

[13]) *Beiträge zur Anthropologie von Kreta* in der *Zeitschrift für Ethnologie* 45 (1913) S. 307—393.

uns ein Rätsel. Sie sollen sich nur nicht das Verdienst anmaßen, die griechische Kunst begründet zu haben.

Die Griechen

Aber wann lassen sich denn die Griechen mit Sicherheit zuerst in ihren späteren Wohnsitzen nachweisen? Zur Beantwortung dieser Frage haben wir mindestens ein ausgezeichnetes Hilfsmittel. Der kretisch-mykenische Kulturkreis bestattet seine Toten in dem Zustande, wie sie die Seele ausgehaucht haben, aber die Griechen verbrennen ihre Toten. Homer weiß von keiner Leichenbestattung, dagegen macht es ihm manchmal Vergnügen, das Lodern der Scheiterhaufen zu besingen. Nun sind aber wohl für die kretisch-mykenische Zeit Gräber mit Leichenbrand erwähnt worden. Für diese haben Laien eine besondere Vorliebe; alle jene Beobachtungen sind ohne Bestätigung geblieben [14]). Äußerlich unterscheiden sich die Gräber der beiden Epochen schon dadurch, daß die Skelettgräber der kretisch-mykenischen Zeit keinen Hügel zu haben pflegen, während die Brandgräber der Griechen sich durch einen Hügel kennzeichnen. Bei Homer ist der Grabhügel stets eine selbstverständliche Voraussetzung. Die Einwanderung der Griechen läßt sich aus dem archäologischen Material unmittelbar nicht nachweisen, ebenso wenig wie etwa die der Etrusker. Zwischen der an Marasmus zugrunde gegangenen Kultur der Mykener und Kreter und der ältesten, archäologisch faßbaren Kultur der Griechen liegt für unsere Augen noch ein zeitliches Vakuum, dessen Ausfüllung mit Geduld und klarem Kopf schon gelingen wird. Dann wird sich eine Kontinuität wenigstens in etwa beobachten lassen; aber die Griechen haben alles von neuem lernen müssen, was die Mykener nach ihrer Weise schon beherrschten. Den physischen und geistigen Gegensatz der beiden Völker können wir uns gar nicht groß genug vor-

[14]) Belege bei R. Dussaud *Les civilisations préhelléniques* (1910) S. 24. 258. Ich mag mit den Gewährsmännern nicht ins Gericht gehen. Im besten Falle handelt es sich um Nachbestattungen aus griechischer Zeit.

stellen. Vielleicht können Funde aus dem semitischen Cypern den Übergang von der alten zur neuen Welt illustrieren. Man werfe einen Blick auf das hier abgebildete Tongefäß aus Cypern! Seine Form ist griechisch, aber die Bemalung knüpft noch an mykenisches an. Haben wir es hier mit einem Krater zu tun, den ein Grieche bei einem kyprischen Töpfer erworben hatte, um ihn bei einem Totenmahl zu verwenden? Dann würde in der Darstellung ein Leichenspiel zu sehen sein, also eine bei Homer für seine toten Helden selbstverständliche Veranstaltung. In der geometrischen Epoche Griechenlands sind ja die Darstellungen der Wettrennen an Grabgefäßen ganz gewöhnlich. Dem Toten sollten auch diese Bilder noch eine Augenweide bieten, die er im Leben so gern gehabt. Nur so läßt sich der abgebildete Krater erklären. An dem bekannten Tonsarg aus Hagia Triada zeigen die beiden bemalten Außenseiten der Füße je ein Viergespann, und zwar einmal einen mit Pferden bespannten Wagen und das andere Bein ein Sphinxengespann. Ein Viergespann kennt weder die ägyptische noch

Abb. 21. Krater aus Amathus.

die mesopotamische noch die ältere kretische Kunst; nur den Griechen ist es von vornherein geläufig. Auf Kreta müssen Griechen und die stark zusammengeschmolzene alte Bevölkerung eine Zeit friedlich zusammengehaust haben, bis eine Verschmelzung eintrat. Nur so lassen sich die Darstellungen an dem Tonsarg erklären. Der bodenständige Verfertiger des

Abb. 22. 23. Gespanne vom Tonsarg aus Hagia Triada.

Tonsarges verwendet das bei den Griechen gesehene Viergespann als Verzierung und schafft als Gegenstück eine Sphinxenquadriga, die er in der Kunst nirgends beobachtet hatte.

Als die Reste der alten Bevölkerung in der griechischen aufgegangen waren und somit auch die künstlerische Beeinflussung ihr Ende fand, wirkte der Orient mit doppelter Stärke auf die jungen aufnahmebegierigen Griechen ein. Diese imitierten aber nicht, sondern schufen um. Aus dem 8. und 7. Jahrhundert haben wir zum Beispiel eine ganze Reihe von Arbeiten aus getriebenem Bronzeblech, deren schönste wohl die bekannte Platte aus Olympia ist (Abb. 24). Cypern und Kreta haben eine große Anzahl von Zonenschilden aus demselben Material geliefert. Auch der bei Homer für Achill verfertigte Schild gehört in diesen Kreis. Solche Prachtstücke trugen die Alltagsmenschen freilich nicht im Kampfe, sondern verwandten

sie als Zierschilde für ihre Halle. Auf welche Vorbilder mögen diese Arbeiten wohl zurückgehen? Im Jahre 1878 entdeckte der einstige Freund Layards Hormuzd Rassam 13 *km* nordöstlich von Nimrud in einem Schutthügel des Namens Balawat über 100 rechteckige Bronzeplatten aus Blech, die in getriebener

Abb. 24. Bronzerelief aus Olympia. $^1/_8$

Arbeit eine Bilderchronik der ersten 9 Regierungsjahre des Königs Salmanassar II. vorführten (859—850). Eine von diesen größtenteils ins Britische Museum gekommenen Platten gibt in starker Verkleinerung unsere Abbildung 25 wieder (die Bildstreifen sind 18 *cm* hoch) [15]). Die Platten hatten den Belag

[15]) Eine bequeme Übersicht über alle Friesbänder bieten die vier großen Tafeln im 6. Bande der *Beiträge zur Assyriologie* (1909).

zweier Torflügel aus Cedernholz gebildet, die einen Palasteingang schlossen. Die Treibarbeit ist von einer flotten und geübten Hand ausgeführt, deren Sicherheit auf lange Praxis deutet. Solche Arbeiten mögen die Leute vom Mittelmeer, die Griechen aus Kleinasien sowohl wie die Semiten Cyperns, mit Staunen betrachtet haben. Zwischen ihren Bronzeblecharbeiten und denen Assyriens hat selbstverständlich ein Zusammenhang geherrscht. Auf Kopieren ließen aber weder die Cyprier

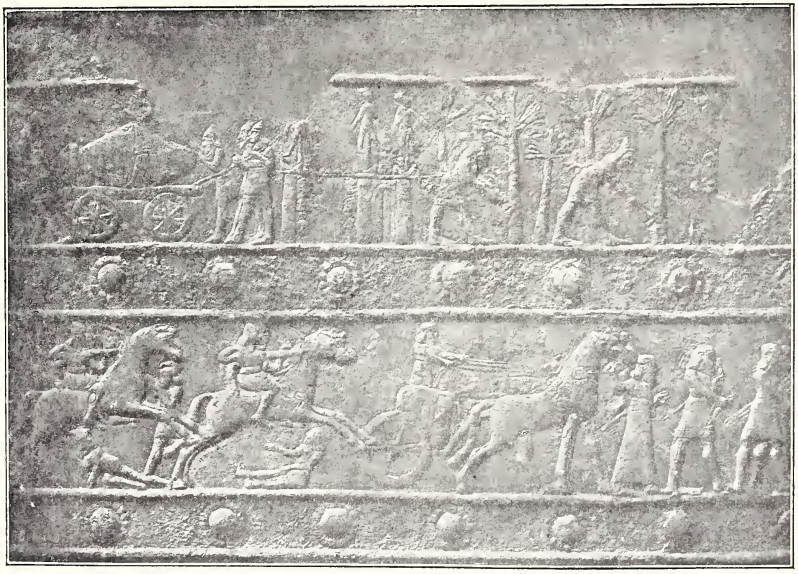


Abb. 25. Bronzeplatte aus Balawat. 1/6

noch die Griechen sich ein. Material und Technik entlehnten sie, aber die Bearbeitung und deren Gegenstände wurden völlig selbständig gewählt.

Noch stärker als die assyrische Kunst hat die so leicht zu erreichende ägyptische Kunst auf den Werdegang der Griechen eingewirkt. Namentlich an der Plastik bemerkt man den Einfluß, aber auch die ägyptische Kleinkunst blieb nicht ohne Wirkung. An der Bronzeplatte aus Olympia beachte man die aufgebogenen Enden der Flügel, die sich auch in der persischen Kunst beobachten lassen. Woher stammt dies Motiv der ar-

chaischen Kunst Griechenlands? Auf unserer Abbildung 23 sehen wir eine mit Sphinxen bespannte Quadriga, die völlig unter ägyptischem Einfluß steht, nur daß die Vierzahl Zutat des Malers ist. Die Sphinxe haben genau die Flügelenden, die man besonders bei ägyptischen Goldschmiedearbeiten am Skarabäus beobachtet. Die Spitze neigt sich bei unserem Beispiel leicht nach innen. Man findet aber in der ägyptischen Goldschmiedekunst Stücke, die schon eine deutliche Rundung nach innen erkennen lassen. Dieses Motiv fiel bei den auf das Zierliche gerichteten Griechen dieser Zeit auf empfänglichen Boden. Kopieren war ihre Sache nicht, aber Nachschaffen auf Grund ihres feinen Formgefühls gelang ihnen so meisterhaft, daß man oft die Vorlage nur mit großer Vorsicht erraten kann. — Ich hatte die Absicht, noch auf den Peloponnes einzugehen, dessen ältestes Kunstschaffen noch nicht genügend gewürdigt ist; aber ich will diese Betrachtungen schließen. Wer die ägyptische und assyrische Kunst nicht kennt, kann auch über das Werden der griechischen nicht mitsprechen. Die kretisch-mykenische Kunst ist dafür völlig belanglos. Hoffentlich kommt bald die Zeit, wo der für die klassische Kunst begeisterte Archäologe auch Gelegenheit hat, auf der Universität eine knappe und genußreiche Übersicht über die Kunst der alten orientalischen Völker zu hören, und zwar aus dem Munde eines Kunsthistorikers. Dann ist man auch gewiß nicht mehr so lästigen Fragen ausgesetzt, wie der, ob es wahr sei, daß jene Archäologen eine besondere Vorliebe für die kretisch-mykenische Kunst hätten, die nicht fähig seien, durch eine eindringende stilkritische Analyse der Werke großer Meister ihre Hörer zu fesseln und anzuregen.

DIE HOLZSÄULE

DES

ALTDORISCHEN TEMPELS

WER in der modernen Literatur über die Baukunst der Alten blättert findet wohl Klagen darüber, daß das Interesse der Zeitgenossen für die antike Architektur recht spärlich vertreten sei und die literarische Beschäftigung mit ihr auch bei energischer Förderung der Probleme kaum Aussicht auf Erfolg biete. Aber dieser Übelstand liegt hier, wie man zu sagen pflegt, in der Natur der Sache. Von allen drei Schwesterkünsten gehört ja gerade die Architektur am wenigsten zu den populären. Und wie werden uns die großen Schöpfungen der alten Baukunst zugänglich gemacht? Nach wirklich künstlerischen Gesichtspunkten aufgenommene Reproduktionen gehören in der modernen Literatur zu den größten Seltenheiten und die Darstellungen wimmeln von Fachausdrücken und technischen Angaben, die eigentlich nur den modernen Architekten interessieren; statt künstlerisch-ästhetischer Würdigung hervorragender Bauten findet man wohl Kolonnen von Zahlen mit so erbaulichen Überschriften wie etwa: 'Pteromabreite in untern Durchmessern', 'Säulenhöhe in untern Durchmessern', 'Verhältnis der Kapitellhöhe zur Plinthbreite', 'Kapitellhöhe in obern Säulenhalbmessern'. Die gegebenen Abbildungen gehen mit solchen technischen Einzelheiten Hand in Hand; die Veranschaulichung einzelner Bauglieder und konstruktiver Details pflegt durchaus das Feld zu behaupten. Ich wähle ein Beispiel aus einem der besten Bücher der letzten Jahre. Ferdinand Noack widmet in seiner 'Baukunst des Altertums' dem Poseidontempel von Paestum drei große schöne Autotypien: Taf. 23: Ostfront. Taf. 24: Ost- und Nordseite. Taf. 29: Mittelschiff der Cella. Diese drei Bilder geben dem Leser eine gute Vorstellung von vielen Einzelheiten des

herrlichen Bauwerks, aber für seine künstlerisch-ästhetische Würdigung bieten sie nur einen bescheidenen Anhalt. Wie der Künstler seinen Bau in die Landschaft hineinkomponiert hat und wie dieser bei richtig gewähltem Standpunkt und passender Beleuchtung auf den mit Formsinn begabten Beschauer wirkt, darüber belehrt uns keine Abbildung aus der gangbaren Literatur. Ich schalte darum eine, allerdings recht bescheidene Aufnahme ein (Tafel 1), die gegenüber den verbreiteten Abbildungen einen Fortschritt bedeutet und mich an eine glückliche Stunde erinnert, in der mir angesichts des herrlich beleuchteten Tempels das Verständnis für die dorische Architektur aufging. Auch wenn man von der Wirkung eines großen Kunstwerks nahezu überwältigt ist, so fragt man sich wohl, durch welche Mittel der Künstler eine solche Wirkung hat erreichen können. Man sagt ja, das große Kunstwerk sei immer einfach und durchsichtig. Der Satz gilt auch vom dorischen Tempel. Dieser führt uns eine Apotheose der geraden Linie vor Augen, wie sie die Kunstgeschichte eben nur ein einziges Mal zu verzeichnen hat. Es ist klar, daß eine solche Wirkung sich nur durch einen komplizierten Organismus erreichen ließ. Hätte als künstlerisches Ideal den Doriern statt der geraden Linie etwa die Kurve vorgeschwebt, so wäre die Erreichung des Ideals einfacher gewesen. Die Kunstgeschichte erzählt uns nicht, wie lange den Michelangelo das Ideal der Kuppel von Sankt Peter beschäftigt hat; sie weiß nur zu berichten, daß nach zweijährigem Ringen das Holzmodell fertig war.

Die Wirkung des dorischen Tempels macht sich sofort mit elementarer Gewalt geltend, sobald man einen Bau auf sich wirken lassen kann, der im wesentlichen noch die alte Form bewahrt hat. Am Poseidontempel stört die fehlende Dachlinie bei Wahl eines günstigen Standpunktes kaum. Die arme Ruine des Parthenons vermag trotz aller Grandiosität keine solche nachhaltige Wirkung zu erreichen. Und wie groß mag seine Wirkung im Altertum gewesen sein, als seine Dachlinie der Akropolis ihre architektonische Physiognomie gab!

Eine abschließende künstlerische Würdigung des dorischen Tempels wird erst möglich sein, wenn wir die Geschichte seiner Entstehung und Vollendung kennen. Dies Problem beschäftigt die Kunstgeschichte schon lange; aber um die Ergebnisse sieht es noch trübe aus. Der römische Klassiker der Architektur Vitruvius erzählt, der dorische Steintempel habe einen Vorgänger aus Holz gehabt. Gegen diese Angabe hat von den Modernen besonders der jetzt fast vergessene Philosoph der griechischen Architektur protestiert [1]). Heutzutage hat das zwingende Ergebnis von Untersuchungen altdorischer Tempelruinen längst zu einer Bestätigung von Vitruvs Notiz geführt. Aber gerade die Autoren, die von der architektonischen Praxis zur Beschätigung mit der Geschichte der antiken Baukunst geschritten sind, haben für die Rekonstruktion des alten dorischen Holztempels meist nur dann etwas getan, wenn die Aufnahmen von Tempelresten sie dazu führten [2]). So ließ sich aus den Trümmern des ältesten griechischen Tempels, den wir kennen, nämlich des Heraions in Olympia, ermitteln, daß seine Mauern aus Lehmziegeln bestanden; ob die Mauern einen Durchschuß von Balken und durchgehende Holzverschalung hatten, ist nicht mehr zu ermitteln. Von der Holzsäule, die Pausanias noch in der Vorhalle der Rückfront sah, hat sich begreiflicher Weise nichts erhalten. Wenn so der älteste Tempel in Olympia im wesentlichen nur Wert hatte für die Gewinnung eines alten Grundplanes, so brachten die in den Jahren 1897 bis 1899 in Thermos, dem heiligen Festbezirk und Versammlungsplatz des ätolischen Bundes, vorgenommenen Grabungen eine bedeutende Förderung für die Kenntnis vom Holzgebälk des

---

[1]) Karl Bötticher *Die Tektonik der Hellenen* 1 (2. Ausg. 1874) S. 14: '(Das Verfahren beim Holzbau) zeigt die mannigfach gehegte Ansicht, daß die Gliederung und Fügung des hellenischen Steinbaues, sogar dessen Kunstformen, die Nachahmung eines ihm vorausgegangenen Holzbaues sei, als offenbaren Irrthum: wenn die sehr zweifelhafte Autorität des Vitruv auch den Anlaß dazu gegeben haben mag'.

[2]) Besonders Durm behandelt den Vitruv noch immer mit großer Reserve (z. B. *Die Baukunst der Griechen* [1910] S. 370).

altdorischen Tempels. Sechs bemalte Tonplatten ergaben sich als Metopen, und Stirnziegel deuteten auf weiteren Terrakottenschmuck. Diese längst zum Gemeingut der Wissenschaft gewordenen Ergebnisse aus Olympia und Thermos haben aber leider das alte Problem nicht gefördert, das sich an die Gestaltung der Holzsäulen des Holztempels knüpft und das wohl als aussichtslos bezeichnet zu werden pflegt. Man meint wohl, die alten Holzsäulen hätten noch keine Kannelüren gehabt und seien nach Zimmermannsart wohl nur abgekantet oder von einem Metallmantel umschlossen gewesen [3]).

Und doch haben wir für die Lösung des Säulenrätsels ein Hülfsmittel ersten Ranges zur Verfügung, das auch alle Welt kennt, aber das bisher niemand einer eingehenden architektonischen Betrachtung unterzogen hat — ich meine die François-Vase mit ihren beiden altdorischen Gebäuden. Diesen sollen nun die folgenden Zeilen gewidmet sein. Dieser große, gegen 590 v. Chr. in Athen vom Töpfer Ergotimos verfertigte und vom Meister Klitias mit prächtigen Bilderfriesen bemalte Krater wurde im Oktober 1844 von dem toskanischen Schatzgräber Alessandro François in der Umgegend von Chiusi in einer etruskischen Grabkammer gefunden [4]). Er hatte als Urne zur Aufnahme des Leichenbrandes gedient, war aber bereits von Vorgängern François' auf Wertsachen hin durchwühlt und in zahlreiche Scherben zerbrochen worden. Wahrscheinlich hatte er schon im Altertum bei einer 'schweren Sitzung' stark gelitten und war eben deswegen an einen Exporteur veräußert worden. François gab die Bruchstücke einem *'valente restauratore'* in Kur und verkaufte das Prachtstück dann für 4000 Scudi = 20 000 Lire an den Großherzog von Toskana [5]). Als

---

[3]) Für das viel ventilierte Problem der Kannelierung ist lehrreich die Literaturzusammenstellung in Darembergs *Dictionnaire* unter *Striglis*.

[4]) Lesenswert ist der Bericht des Finders: *Descrizione dello scavo che produsse il vaso Francois* in den *Annali dell' Instituto* 20 (1848) S. 299—305.

[5]) Ich teile diese jedem Archäologen bekannten Einzelheiten hier mit, damit die Herren Architekten in Zukunft von der François-Vase mit etwas mehr Respekt sprechen.

eine der Hauptzierden des Museums in Florenz zieht es noch heute die Besucher an; sogar die contadini aus der Umgegend tauschen vor der Vase wohl ihre Ansichten über die Darstellungen der Friesbänder aus. Im Jahre 1900 geriet der Krater zum dritten Male in Lebensgefahr. Ein entlassener Museumsaufseher schlug ihn in blinder Wut mit einem Stuhl in Trümmer, sodaß sich der Bella Firenze eine Panik bemächtigte. Aber bei der gesunden Wandung des Gefäßes ließ sich der Schaden wieder ausgleichen; einige bis dahin obdachlos gebliebene Scherben konnten jetzt wieder richtig eingepaßt werden.

Abb. 26. Die François-Vase. Gesamthöhe 66 *cm*, größter Umfang 181 *cm*.

Nachdem das archäologische Institut die zahlreichen Bilder der Vase in sauberen Zeichnungen im Jahre 1848 in seinen verdienten Denkmälern veröffentlicht hatte, bemächtigte sich die architektonische Fachliteratur nur langsam des ihr durch

den Krater gebotenen neuen Materials.. Franz von Reber hat ihn 1866 in die architektonische Literatur eingeführt, indem er dem Hause der Thetis ganze sechs Zeilen und eine Abbildung widmete [6]). Ein Schüler Rebers, offenbar Architekt, belehrte dann 1870 seine Leser in einem nützlichen Büchlein, worin er der François-Vase mehr als eine Seite widmete, daß 'wir' solche Architekturabbildungen auf Vasen nur mit großer Vorsicht benutzen dürfen [7]). Josef Durm kommt in seiner, 1881 in erster und 1910 in dritter Auflage erschienenen Baukunst der Griechen zweimal auf die François-Vase zu sprechen. Bei Behandlung der dorischen Ordnung sagt er: 'Auf der François-Vase kommen zwei Kapitellbildungen an den dort abgemalten dorischen Bauten vor, und zwar: ein tellerartig ausladendes Echinoskapitell mit viereckigem Abakus und eines mit birnförmigem Überführungsgliede bei mäßiger Ausladung. Ähnliche Formen finden sich auch auf anderen Vasengemälden früher Zeit, z. B. an der Hydria im Brit. Museum und der Vase mit dem Frauenbad' [8]). Bei der Erörterung über die älteste Form des griechischen Tempels heißt es dann: 'Viel Positives auf der Suche nach ursprünglichen Holztempeln wäre somit nicht zu verzeichnen; die gemalten Darstellungen auf Tonzeug aus der frühen Zeit bieten auch nichts bestimmtes oder doch nur mittelbares in den Darstellungen anderer öffentlicher Bauten — der Quellenhäuser. So zeigt uns beispielsweise die frühgriechische sog. François-Vase (500 v. Chr.) zwei dorische Fronten von solchen, bestehend aus stark verjüngten Säulen zwischen Anten, mit aufgelegtem Architrav, Triglyphon und blättergeschmücktem Gesimse nach ägyptischer oder etruskischer Art, darüber ein flach abgewölbtes Dach (wohl Lehmdach)

---

[6]) *Geschichte der Baukunst im Altertum* S. 247.

[7]) P. F. Krell *Geschichte des dorischen Styls* S. 30.

[8]) Durm *Die Baukunst der Griechen* (1910) S. 254. Die auf der François-Vase vorkommenden Kapitelle, besonders das am Hause der Thetis, weichen von den oben erwähnten dermaßen ab, daß ein Vergleich nur bei Benutzung ganz flüchtiger Zeichnungen möglich erscheint.

Alles trägt den Charakter einer einfachen, klaren Holzkonstruktion' [9]).

Da die Archäologen aus dem angeführten Grunde leider im allgemeinen für die Architektur der Alten nur ein untergeordnetes Interesse haben, so pflegen sie sich bei der Beschreibung der François-Vase mit den beiden dorischen Gebäuden recht und schlecht abzufinden und ihr ganzes Interesse dem Kreise der sonstigen Darstellungen zu widmen. Zu den Ausnahmen gehört eine Bemerkung wie die folgende: 'Die weiße Farbe tritt bei den Gebäuden zur Charakterisierung des Gesteines auf' [10]). Als der ehrwürdige Nestor der französischen Archäologen in seiner großen Kunstgeschichte des Altertums bei der dorischen Bauordnung anlangte, konnte er ebenfalls die François-Vase nicht umgehen, mußte sie aber noch nach der 1888 in den Wiener Vorlegeblättern erschienenen Zeichnung bewerten. Er bildet Brunnenhaus und Wohnung der Thetis ab und konstatiert am Brunnenhaus mit den Architekten Holzsäulen, aber am Haus der Thetis Steinsäulen aus einem Block [11]). Im Jahre 1900 erschien dann in dem großen Vasenwerke des Bruckmannschen Verlags eine neue Zeichnung der François-Vase von Reichhold, der im Text eine Rekonstruktion von Brunnenhaus und Wohnung der Thetis gab. Perrot erklärte dann, er könne in den Säulen am Hause der Thetis nicht länger Monolithe sehen, sondern nur Holzsäulen [12]). Dem Aufbau dieser Säulen ist er aber leider nicht nachgegangen. Es ergibt sich also, daß der Gewinn, den die Geschichte der antiken Architektur bisher aus der François-Vase gezogen hat, so gut wie Null ist.

---

[9]) Durm a. a. O. S. 373. Die veraltete Datierung der François-Vase auf den Beginn des 5. Jahrhunderts ist wohl dem Buche von Krell entnommen; sie bedarf heute keiner Widerlegung mehr.

[10]) Reichel bei W. Amelung *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897) S. 204.

[11]) Georges Perrot *Histoire de l'Art dans l'antiquité* 7 (1898) S. 439—441.

[12]) Perrot *ebenda* 8 (1903) S. 58.

Mit Hülfe der schönen Zeichnungen und Rekonstruktionen Reichholds wird es uns nun weiter keine Mühe machen, den Gewinn einzuheimsen, den die François-Vase besonders für die altdorische Holzsäule abwirft [13]). Außer dem schon öfter erwähnten Brunnenhaus und dem Hause der Thetis kommt auf der Vase an Baulichkeiten noch ein Ausfalltor von Ilios mit dem umgebenden Quadermauerwerk vor (Taf. 11, 2). Der Maler verrät deutlich die Tendenz, diese Werke der Architektur als Minderwertigkeiten zu behandeln, allerdings nicht in der Ausführung, sondern in dem Platze, den er ihnen anweist. Auf der vollen, dem Auge so schön zugänglichen Rundung der Wand erscheinen sie nicht, sondern immer neben oder unter einem Henkel. Wenn wir bei der François-Vase Schauseite und Rückseite unterscheiden dürfen, so finden sie sich alle drei auf der Rückseite. Als Schauseite möchte ich die Seite betrachten, deren Bilderfriese am Halse zwei spezifisch attische Sujets bringen: oben Theseus' Rückkehr aus Kreta und darunter die Kentauromachie, in der Theseus gleich an der einen Seite des Gemenges erscheint. Sollte es Zufall sein, daß gerade die Seite besonders gelitten hat? Auf der Rückseite entspricht diesen Friesen oben die kalydonische Jagd und darunter das Friesband mit den Leichenspielen zu Ehren des Patroklos. Am Bauche des Kraters folgt dann der ganz umlaufende Hauptfries mit dem Hochzeitszug zu Ehren des Peleus und der Thetis; der Zug findet sein Ende vor dem Hause der Thetis, das auf der Rückseite neben dem einen Henkel steht. Da die Henkel nicht mehr stören, hätte auch der vierte Fries ganz umlaufen können. Aber der Künstler zerlegt ihn wieder in zwei Hälften: vorn Hephaistos' Rückkehr in den Olymp und hinten der Überfall des Troilos durch Achilleus. Diese Szene faßte der Meister in geschickter Weise ein durch das Brunnenhaus, in dessen Nähe

---

[13]) *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder.* Von A. Furtwängler und K. Reichhold. Serie 1. Text- und Tafelbd. München 1900—1904. Die Hinweise im Text gehen auf Reichholds Tafeln.

Troilos seine Rosse getummelt, und durch ein Tor von Ilios, das er als Schlupf benutzt hatte. Der Tierfries darunter und der Pygmäenfries am Fuße des Kraters sind für unsere Zwecke belanglos.

Abb. 27. Brunnenhaus von der François-Vase. $^1/_1$

Das durch Abbildung 27 veranschaulichte Brunnenhaus bietet uns in üblicher Weise die Frontansicht der Vorhalle eines solchen architektonischen Abschlusses einer Wasserleitung [14]). Die dicken Platten unter den beiden Antenpfeilern und unter den drei dorischen Säulen zwingen zu der Annahme„ daß der Stylobat nicht aus Quadern bestand, sondern aus einem Mauerwerk, das aus Feld- und Bruchsteinen mit reichem Mörtelverband hergestellt war. Die aus Lehmziegeln hergestellten

[14]) Nach Tafel 11, 2. Reichholds Rekonstruktion im Text S. 57.

Antenpfeiler konnte der Baumeister zur Not wohl auf eine solche Unterlage setzen, aber unter keinen Umständen die Säulen. Wie die Steinplatten den praktischen Architekten auf den ersten Blick erkennen lassen, führt uns der Maler hier Holzsäulen vor. Solche pflegt man auch heute noch auf eine Platte oder auf einen Block aus Stein zu setzen. Auf die Wahl der Farben darf man hier kein zu großes Gewicht legen. Der Maler arbeitet nur mit Schwarz und Weiß und die Belebung des Bildes durch wirksame Abwechslung ist ihm anscheinend die Hauptsache. Da die Säulen dem Architrav in symmetrischer Verjüngung zustreben, so können die drei am Schaft hinauflaufenden geraden Linien nicht etwa Abkantungen wiedergeben, sondern nur die Kannelierung. Beim Hause der Thetis kommen wir auf diese Frage zurück. Der Säulenhals ist von so geringem Durchmesser, daß er mit dem Echinos zusammen aus einem Werkstück hergestellt sein mußte, sonst hätte der Aufbau keine Festigkeit gehabt. Wir gehen noch genauer auf Säulenhals und Echinos ein. Abmaß und Gebälk des Brunnenhauses bieten nichts Besonderes. Triglyphen und Metopen sind ganz flüchtig behandelt. Beide haben wir uns wohl, wie in Thermos, aus Ton zu denken. Zu allerhand Erwägungen hat dagegen die Wiedergabe des Daches Anlaß gegeben. Statt des Giebels sehen wir eine flache Rundung. Eine solche Linie steht zu dem Geiste und Formsinn, der den dorischen Stil geschaffen hat, in unvereinbarem Gegensatz und ist bisher ohne jedes Gegenstück [15]). Die vorgeschlagenen Erklärungen sind nicht recht stichhaltig. Man hat gemeint, Klitias habe das Flachrund an die Stelle des Daches gesetzt, um nicht mit einem rechtwinkligen Giebel in den oberen Fries einzuschneiden. Sonst geht er solchen Kollisionen nicht allzu ängstlich aus dem Wege. So ragt beim Kentaurenkampf eine ganze Anzahl von Fichtenzweigen in den Theseus-Fries hinein, und im Hauptfries schul-

[15]) Das Material über solche Brunnenhäuser in Darembergs *Dictionnaire* unter *Fons*.

tert Dionysos seine Amphora so kühn, daß sie ebenfalls in fremdes Revier gerät. Es bleibt dann wohl nur noch die Annahme, daß der Meister keinen Giebel zeichnen mochte, weil er ihn seinem Raumsinne nach nicht leer lassen wollte, aber anderseits wegen passender Ausfüllung in Verlegenheit war. Sich so zu helfen wie ein Kollege, der im gleichen Falle eine Scheibe in die Mitte setzte und zwei Schlangen symmetrisch darauf losfahren ließ, widerstrebte ihm offenbar [16]). Sein Horror vacui hat ihm also diesen Streich gespielt, und dies blieb nicht der einzige. Wenn er sonst Beischriften als Verständigungsmittel wählte, so war er damit in guter Gesellschaft; vielfach braucht er sie aber lediglich als Füllsel, so das *KPENE* über dem Wasserspeier, das *HYΔPIA* neben der liegenden Hydria. Auch mit den Gesetzen der Proportion geht er bös um: unser Brunnenhaus ist zum Beispiel 98 *mm* hoch, aber der junge Trojaner, der unter dem einen Wasserspeier seine Hydria füllen will, sogar 67 *mm*! Der Friesstil will eben in erster Linie schöne Bilder schaffen; auch am Parthenon geht es ja noch ganz ähnlich zu.

Wenn wir uns jetzt dem Hauptfriese der François-Vase und dem Hause der Thetis zuwenden, so bergen wir für die altgriechische Tempelarchitektur einen ganz anderen Gewinn. Die Abbildung 28 zeigt uns das genannte Gebäude in der Größe der Originalzeichnung des Klitias [17]), während Abbildung 29 Reichholds Rekonstruktion wiederholt. Der Meister behandelt die Vorhalle dieses Hauses ganz ähnlich wie die des Brunnenhauses, doch ist die Zeichnung wesentlich sorgfältiger. Bei Anten, Dach und Gebälk brauchen wir uns hier nicht aufzuhalten, da sie für den dorischen Antentempel nichts weiter ergeben. An der Rückwand der Vorhalle sehen wir hier in halber Höhe drei über das ganze Mauerwerk hinlaufende breite Streifen, an die sich oben und unten je ein schmaler Streifen

---

[16]) Abgebildet a. a. O. S. 1231.

[17]) Nach Taf. 1. Reichholds Rekonstruktion im Text S. 9.

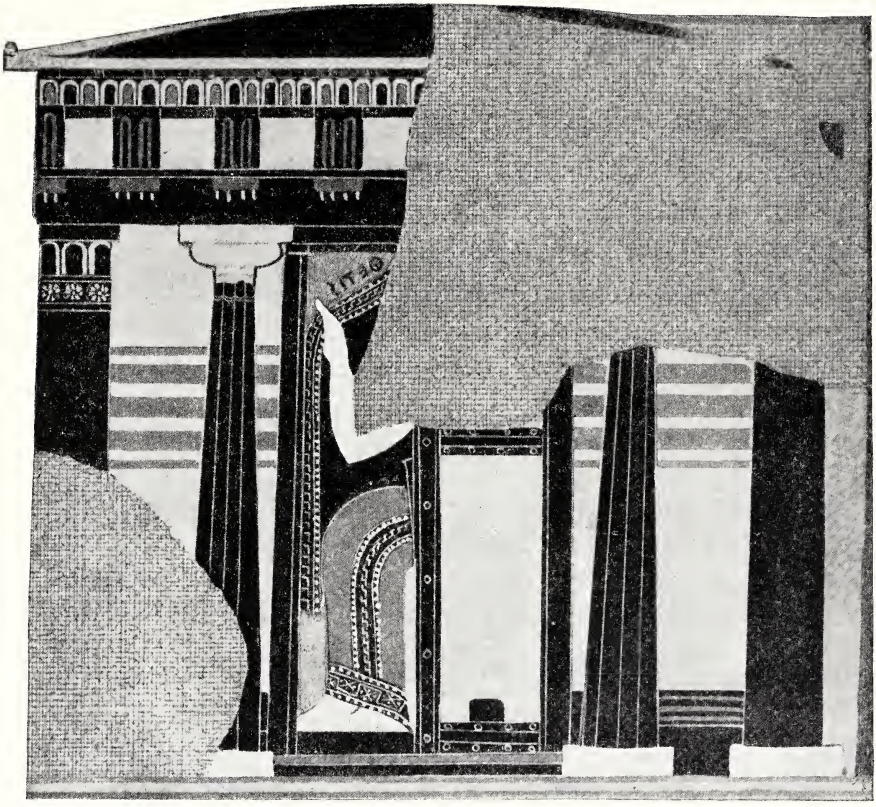


Abb. 28. Haus der Thetis auf der François-Vase. $^1/_1$

anschließt. Diese Streifen pflegt man für Balken zu erklären. Doch wäre eine solche Anordnung von Querbalken tektonisch wohl kaum von Wert; sie müßten vielmehr symmetrisch das ganze Mauerwerk durchziehen. Ich erkenne in diesen Streifen eine bemalte Holzverschalung, die mit unbedingter Sicherheit auf eine Lehmziegelwand deutet. Unten rechts wiederholt sich die Verschalung in Form einer hohen Scheuerleiste, die mit schmalen Längsstreifen verziert ist.

Eine hervorragende Wichtigkeit für unsere Zwecke haben nun die beiden Säulen zwischen den Anten. Die als Sockel dienenden Steinplatten führen mit zwingender Notwendigkeit zu dem Schluß, daß diese Säulen aus Holz bestehen. Wir haben hier also zwei Proben von den so lange gesuchten Holzsäulen

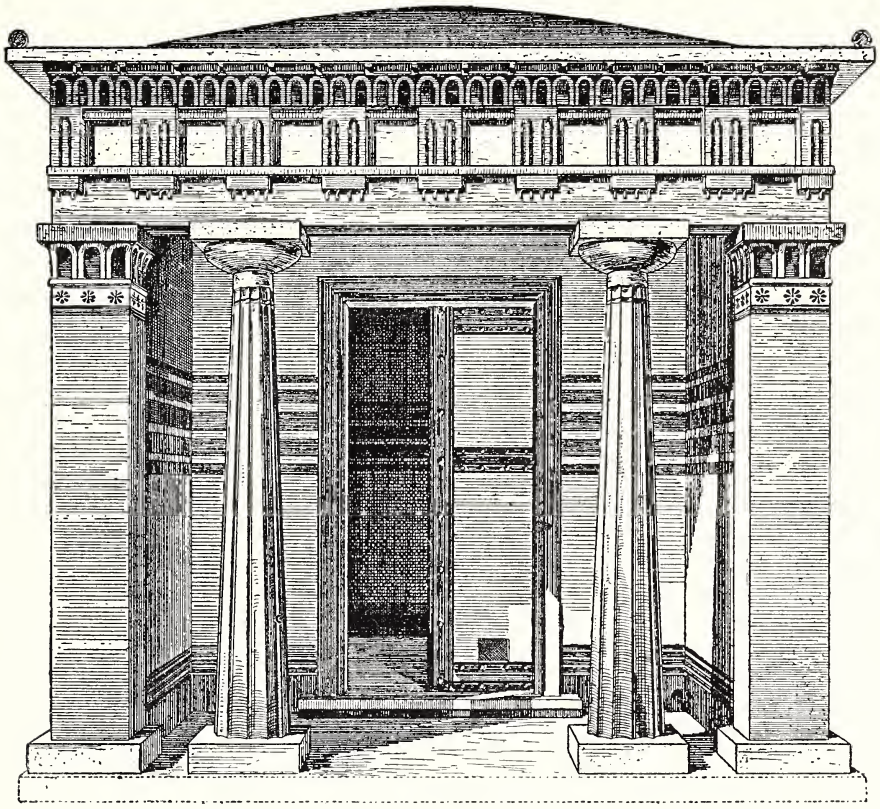


Abb. 29. Haus der Thetis in Reichholds Rekonstruktion.

des altdorischen Tempels. Diese Proben gestatten nun die wertvollsten Schlüsse auf Entstehung, Form und Glieder der altdorischen Holzsäule. Wir sehen ohne weiteres, daß der Baumstamm die Grundform abgegeben hat. Und welche Holzart wählte man wohl für die Säulen? Offenbar die mit der größten Druckfestigkeit. Pausanias sagt bei Beschreibung des schon erwähnten Heraions in Olympia: 'Am Rückflur besteht eine von den beiden Säulen aus Eiche' [18]). Wenn der Holzbau überhaupt ganz auf dem Eichholz fußt, so dürfen wir auch für die Holzteile des altdorischen Tempels wohl immer Eiche annehmen. Beim Entwurf des Säulenringes wurde die Größe

[18]) 5, 16, 1: ἐν δὲ τῷ ὀπισθοδόμῳ δρυὸς ὁ ἕτερος τῶν κιόνων ἐστί.

und Verjüngung der Säulen genau normiert und danach die Stämme passend gewählt und geschnitten. Einen wertvollen Anhalt für die nächste Prozedur nach der Entborkung gibt uns Plinius in einem kleinen Exkurs über die Labyrinthe, den er dem 36. Buche seiner Naturgeschichte einverleibt hat. Er sagt: 'Auch über das kretische Labyrinth habe ich ausreichend gesprochen. Das von Lemnos war jenem ähnlich, aber noch merkwürdiger, weil es nur 150 Säulen aufwies. Deren Schäfte schwebten auf dem Werkplatze so im Gleichgewicht, daß sie sich abdrehen ließen, wenn ein Junge sie umdrehte. Als Architekten wirkten dabei die Landeskinder Smilis, Rhoikos und Theodoros'[19]). Da druckfeste Steine sich nicht abdrehen lassen, so kann die erzählte technische Prozedur sich nur auf Holzsäulen beziehen. Die genannten Künstler gehören der Übergangszeit zwischen Sage und Geschichte an und mögen um 630 tätig gewesen sein. Auch wenn Plinius hier Lemnos und Samos verwechselt, so hat es mit dem Verfahren beim Abdrehen, das die Aufmerksamkeit eines urteilsfähigen Laien auf sich gezogen hat, durchaus seine Richtigkeit. Meterlange Säulenschäfte ließen sich nicht in die Drechselbank bringen und mußten auf andere Weise abgedreht werden. Bei der erzählten Prozedur hingen sie wahrscheinlich in Tauen und ein Junge wird die Drehungen mit Hülfe eines abrollenden Taues bewerkstelligt haben. Eine Abkantung bekamen die Holzsäulen also nicht. Ein Blick auf die Säulen am Hause der Thetis gibt uns die Sicherheit, daß auch sie nicht abgekantet worden sind. Was geschah nun nach der Abdrehung? Die Längslinien an den Säulen am Hause der Thetis entsprechen deutlich dem scharfen Grat, der die Kannelüren der dorischen Säule trennt. Daß wir an den Holzsäulen des Thetishauses wirklich Kannelüren vor uns haben, zeigen die paarweise in den einzelnen Kannelüren

[19]) Plinius *Nat. hist.* 36, 90: *Et de Cretico labyrintho satis dictum est. Lemnius similis illi columnis tantum CL memorabilior fuit, quarum in officina turbines ita librati pependerunt, ut puero circumagente tornarentur. architecti fuere Smilis et Rhoecus et Theodorus indigenae.*

unterhalb des Säulenhalses angebrachten Bogenlinien, die eben die Rundungen der Kannelüren ausdrücken sollen. Über die Anzahl der Kannelüren an der altdorischen Holzsäule gibt uns die François-Vase noch keine Auskunft. Ein Kanon hat aber gewiß noch nicht existiert; schwankt doch die Zahl an den ältesten Steinsäulen noch beträchtlich. Die Wahl der Kannelüre statt der Abkantung war nicht lediglich Sache des Geschmacks, sondern auch Sache der Technik. Um die Druckfestigkeit eines Baumstammes möglichst zu erhalten, muß sein Kern möglichst unberührt bleiben. So erklärt sich die manchmal auffallende Flachheit der dorischen Kannelüren. Und wie wurden diese wohl hergestellt? Aus der Holztechnik lassen sie sich nur erklären, wenn sie mit dem Rundhobel eingeschnitten worden sind. Auf trockenem Langholz läuft ja der Rundhobel vortrefflich. Schneidet man damit nach der Vorzeichnung in einen zylindrisch oder konisch hergerichteten Baumstamm Längsteilungen ein, so ergeben sich die scharfen Grate zwischen den einzelnen Kannelüren von selbst. Auch diese finden also ihre Erklärung ohne weiteres in der Holztechnik [20]). Hätten die Steinmetze bei der dorischen Säule freie Wahl gehabt, so hätten sie gewiß die Kannelüren durch breite Stege getrennt, wie es später an der ionischen Säule geschah, die ja keine Vorläuferin aus Holz hatte.

Aus rein statischen Gründen konnte das Gebälk nicht unmittelbar auf dem oberen Durchmesser der Säule aufliegen. Zur Verteilung des Druckes war, wie die Architekten sagen, ein Überführungsglied nötig. Dies wird sich ursprünglich wohl auf den Abakus beschränkt haben. Aber seine Verwendung brachte eine unruhige Linienführung mit sich, von welcher der sich mehr und mehr entwickelnde dorische Formensinn alsbald eine Befreiung gesucht haben wird. Und die Abhülfe schuf wiederum die Technik. Der Drechsler richtete ein schweres

[20]) Über die Benutzung des Hobels im Altertum orientiert kurz der Artikel *Runcina* in Darembergs *Dictionnaire.*

Werkstück auf seiner Bank so her, daß unter seinem Eisen das Kapitell erwuchs, bestehend aus Säulenhals und Echinos. Das dorische Kapitell ist nur zu verstehen, wenn wir seinem Ursprung auf der Drehbank nachgehen. Dann bereitet es aber auch nicht die geringste Schwierigkeit. Dem pfiffigen Kopf, der auf einer Drechslerbank das erste dorische Kapitell gefertigt hat, schwebte gewiß nicht die Naturform des Seeigels vor; er wollte mittels eines in sanfter Rundung nach unten verlaufenden Säulengliedes eine Überführung schaffen, die den starken Knick von früher beseitigte und zum hierher emporsteigenden Säulenschaft überleitete. Das ist ihm vortrefflich gelungen. Für das mit großer Liebe gearbeitete Kapitell, das wir noch am Hause der Thetis sehen, müssen wir unserem Klitias besonders dankbar sein. Wenn dies Kapitell oben etwas einspringt, so dokumentiert es sich auch dadurch als Gebilde der Drechselbank. Echinos und Säulenhals würden genetisch ohne Erklärung bleiben, wenn wir sie nicht als Gebilde der Drechselbank nachweisen könnten. Mag auch die Umsetzung in Stein manche kleine Veränderungen an Kannelüre und Echinos mit sich gebracht haben, die entzückende Schönheit und Wirkung dieser Gebilde hat sie hier gewiß nur noch erhöht. Die gewaltige, uns beim Anblick eines dorischen Tempels so sehr packende Monumentalität eignete dem alten Holztempel noch nicht, sondern wurde erst der Umsetzung in Stein verdankt. Erst damit erhielt der dorische Tempel seine endgültige Gestaltung. Die gewaltigen Säulen und das schwer lastende Gebälk geben, wie einst das Holz, nun dem zur vollen Reife gelangten monumentalen Formsinn der Dorier seinen Ausdruck. Denn die Statik allein macht ein Material von so gewaltigen Abmessungen keineswegs nötig. In der Zeit von 800 bis 600, wo das junge werdende Volk der Hellenen, und das der Dorier insbesondere, den Tempel schuf, nahm es natürlich äußere Eindrücke begierig in sich auf, verarbeitete sie aber so sehr, daß ein fremder Einfluß am dorischen Tempel nicht mehr zu erkennen ist. Die wohl noch gangbare Behauptung, die Dorier

hätten ihren Tempel aus der mykenischen Architektur entwickelt, läßt den feinen Formensinn vermissen, ohne den der dorische Tempel nun einmal nicht voll genossen werden kann.

Wann mögen wohl die Steinplatten unter den Säulen verschwunden sein? Sobald es technisch möglich war. Die Erkenntnis, daß unter die dorische Säule keine Platte gehört, da sie die Wirkung der geraden Linien erheblich beeinträchtigt, ist gewiß älter als der Steintempel. Erst mit ihm konnte der dorische Formensinn den monumentalen Ausdruck finden, der den dorischen Tempel zum schönsten Gebäude in der Kunstgeschichte der Welt macht.

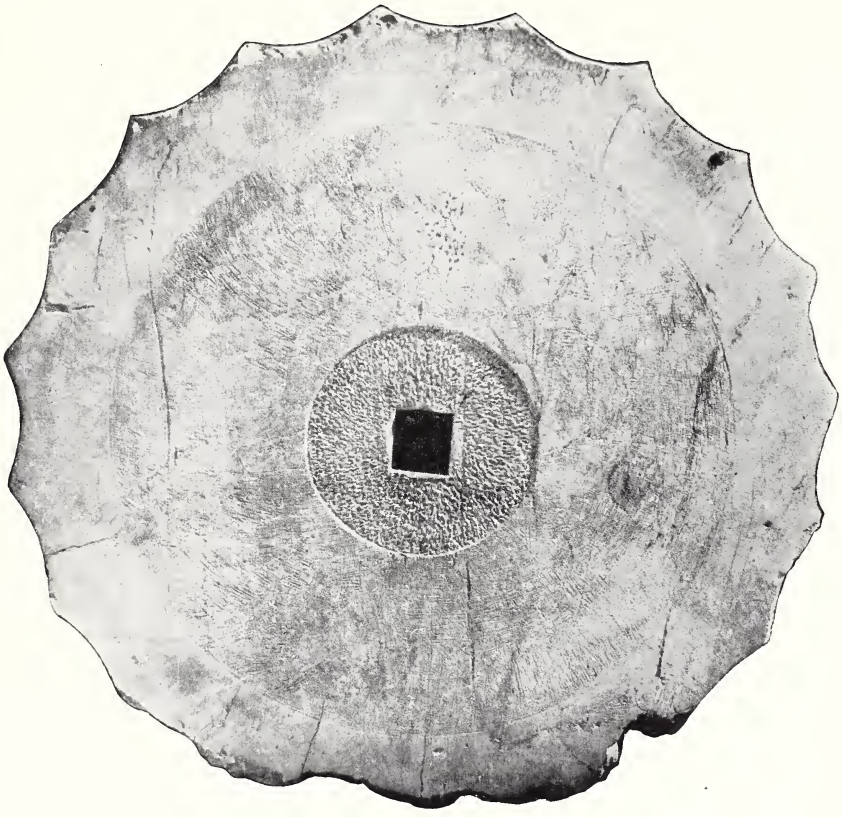


Abb. 30. Säulentrommel vom Parthenon (Durchmesser etwa 1.80 *m*).

Um dem Leser zum Schluß eine Augenweide zu bieten, bilde ich hier eine Säulentrommel vom Parthenon in Oberansicht ab [21]) (Abb. 30). Dies Werkstück wurde durch die

[21]) Nach M. Collignon *Le Parthénon* (1910) pl. 17, 2. — Nach Abschluß des Manuskripts finde ich bei L. Fenger *Dorische Polychromie* (1886) S. 16

Pulverexplosion vom 26. September 1687 mit aus seinem natürlichen Verbande gerissen und zu Boden geschleudert. Es hat zu den schönsten dorischen Säulen gehört, die je gemacht worden sind. Und wie sauber gibt der pentelische Marmor noch heute die Feinheit der Arbeit wieder! Die Formgebung bei Kannelüre und Zwischensteg ist ohne Kenntnis der alten Holztechnik nicht zu verstehen, aber dann ohne weiteres klar und verständlich. Die Herstellung der Kannelierung erinnert auch beim Parthenon noch an die alte Hobelarbeit; denn sie wurde erst ausgeführt, wenn alle zur Säule nötigen Trommeln schön aufgeschichtet und mit Hülfe der Zapfen in den zentralen Holzklötzchen sauber gerichtet waren. Dann kam der Steinmetz und meißelte die Kannelüren ein. Diese wurden bis zum Echinos hinaufgeführt. Bei der Holzsäule blieb der Hals ohne Kannelierung; offenbar, weil man ihn mit dem Hobel des Echinos wegen nicht fassen konnte.

---

die folgende Bemerkung: 'Die Säulen mögen ursprünglich von Holz gewesen sein, oder von Holz mit auf der Drehscheibe gefertigten Thonkapitälen, was ich gar nicht unwahrscheinlich finden würde'. Ich zitiere diese Stelle ihrer Originalität wegen. Leider kennt der Verfasser weder die Druckfestigkeit des gebrannten Tones, noch die Drechselbank. Wie lebhaft die altdorische Säule noch immer die Architekten beschäftigt, lehrt wieder ein kleiner Aufsatz von Fritz Rumpf: *Die dorische Säule, ein Erklärungsversuch* in der *Berliner Architekturwelt* 15 (1913), S. 215—220; 257—261. Auf S. 219 liest man die goldenen Worte: 'Kurzum alle . . . Dichterergüsse können zur Erklärung der Entstehung der dorischen Säule gar nichts beitragen, so lange sie deren eigenartige Formen nicht als das notwendige Ergebnis eines bestimmten Baustoffes auffassen, sondern als Belebung irgend eines beliebigen Baustoffes, in Art einer recht selbständigen, tief in die Form eingreifenden Verzierung'. Und welches ist nun der vom Verfasser entdeckte 'Baustoff'? Der mit Häcksel durchsetzte Lehm, der unter Benutzung von Schilfwickeln um eine Holzstütze geschüttet und durch eine Holzverschalung in Säulenform gebracht wurde! Die Redaktion erklärt dazu, sie wolle über dies Ergebnis keine Diskussion eröffnen. Mich hat dies Resultat in der Ansicht bestärkt, daß meine Ausführungen einer dringenden Not gehorchen.

DIE SITUATION IM OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS VON OLYMPIA

OBWOHL die hier dem Publikum vorgelegten Studien ihrer Entstehung nach keinen chronologischen Zusammenhang haben, sondern erst nach ihrem Abschluß in eine ungefähr chronologische Reihenfolge gebracht werden sollen, so besteht doch zwischen diesem Abschnitte und dem voraufgehenden insofern ein Zusammenhang, als die Beschäftigung mit der Ausbildung des dorischen Stils mich zum Heraion nach Olympia führen mußte, und dort dann gleich ein weiteres Problem auftauchte, das von der Kunstforschung in seinem wesentlichen Teil gar noch nicht erkannt und in einer Nebensache als hoffnungslos aufgegeben worden ist: ich meine die einwandfreie Deutung der Situation der Figuren im Ostgiebel des Zeustempels. Ehe wir zur Sache kommen, soll die unvermeidliche, aber bisher vermiedene Frage erörtert werden, in welchem Verhältnis eigentlich der Zeustempel zum Heraion stand. Es läßt sich mit Sicherheit feststellen, daß die Bauzeit des Zeustempels in die beiden Jahrzehnte von 470—450 fällt. Wenn der Überlieferung zu trauen ist, hätte die Landschaft Elis, zu der der heilige Hain des Zeus Olympios damals und später gehörte, vor 471 keinen eigentlichen Vorort gehabt, und die Stadt Elis sei erst in dem genannten Jahre durch Synoikismos entstanden. Alle Anhaltspunkte, die sich zur Kontrolle dieser Nachricht darbieten, sprechen für ihre Richtigkeit. Der wirtschaftliche Aufschwung und die Zunahme des Wohlstandes, den wir nach den Perserkriegen überall beobachten, wo Griechen wohnen, wird auch in der fruchtbaren und dichtbevölkerten Landschaft Elis damals eingetreten sein, wie auch sonst an vielen Punkten gerade im Peloponnes. Um diese Zeit führte eine Reihe peloponnesischer Städte eine eigene Münzprägung

ein und Elis gehörte auch zu diesen Städten. Originell ist die von Pausanias mitgeteilte offizielle Begründung für die Erbauung des Zeustempels. Er sagt in dem berühmten zehnten Kapitel seines fünften Buches, das er den Skulpturen am Zeustempel widmet, sowohl der Tempel wie der Koloß des Pheidias seien dem Zeus aus dem Erlös der von den Eleiern den Bewohnern von Pisa und ihren Perioiken bei einem Aufstande abgenommenen Beute geweiht worden. Mag diese Notiz nun auf die gegen 570 gegen Pisa unternommene Aktion gehen oder, wie Urlichs will, auf die in das Jahr 472 fallende Zerstörung mehrerer triphylischer Städte [1]), so waren doch Beutegelder bei dem Bau des Tempels völlig Nebensache, da sie die Baukosten gewiß nicht gedeckt hätten. Die wohlgefüllte Kasse und der Zustand des Heraions trieben zur Errichtung des Zeustempels. Aber was hatten diese beiden Gebäude mit einander zu tun? Es ist eine unbestrittene und unbestreitbare Tatsache, daß kein Tempel in der Altis, was Alter angeht, an das Heraion heranreicht. Aber hat denn der Vater Zeus auf seinem eigensten Grund und Boden nicht ebenfalls seit Alters einen Tempel besessen? Sollte der Zeustempel, von dem eben die Rede war, wirklich keinen Vorgänger gehabt haben? Bei den deutschen Ausgrabungen ist nicht nur die bis zu 5 *m* starke Sandschicht, mit der der Kladeos im Laufe von Jahrhunderten den heiligen Hain zugedeckt hatte, auf das sorgfältigste abgetragen und durchsucht worden, sondern um den Zeustempel und unter seiner Sohle haben noch besondere Schürfungen stattgefunden; aber Spuren eines älteren Tempels ließen sich nicht beobachten. Alle sonstigen Anhaltspunkte sprachen ebenfalls gegen die Annahme eines vor 470 vorhanden gewesenen Tempels. Dieser Sachverhalt erklärt sich ohne weiteres, wenn man der eigentlichen Bestimmung des Heraions einmal kritisch nähertritt. An dem in Abbildung 31 wiedergegebenen Grundriß des

[1]) Näheres bei Hitzig und Blümner in ihrer Angabe des Pausanias Hlbbd. 3 (1901) S. 318.

Heraions beobachtet man nicht nur mit Interesse den für den alten Holzbau charakteristischen weiten Abstand der Säulen, sondern auch im Hintergrunde der Cella zwischen dem letzten Säulenpaar eine die ganze Breite der Cella in Anspruch nehmende Basis aus Steinen, die dem Brauche gemäß das Kultbild

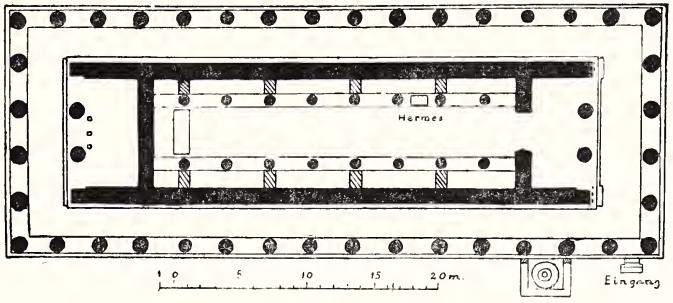


Abb. 31. Heraion von Olympia. Stylobat: 30.01 × 18.75.

getragen hat, aber wohl auch für mehrere Bilder Platz bot. Auf dieser Basis oder einer Vorläuferin müssen die Kultbilder gestanden haben, von denen Pausanias in dem lückenhaft überlieferten Anfange des 17. Kapitels erzählt hat. Dieser Anfang lautet nach den letzten Ausgaben etwa so: 'Von der Hera ist im Tempel . . . von Zeus . . . das Bildnis Heras sitzt auf einem Throne. Er steht neben ihr, einen Bart tragend, das Haupt mit einem Helm bedeckt. Es sind einfache Arbeiten' [2]). Man hat vermutet, bei Pausanias sei hier noch von einem dritten Bildwerke die Rede gewesen. Es handelt sich aber doch hier um Kultbilder, und neben Zeus und Hera blieb jedes andere Kultbild ausgeschlossen. Mit Sicherheit geht aus Pausanias hervor, daß sowohl Hera wie ihr Gemahl im Heraion ein Kultbild gehabt haben. Aber wenn Hera thronte und Audienz erteilte, so ist sie als die eigentliche Hausherrin aufzufassen. Aus der Anwesenheit des Zeus geht aber weiter mit Evidenz hervor, daß der Tempel nicht nur der Hera gehörte, sondern auch ihrem

[2]) *Τῆς Ἥρας δέ ἐστιν ἐν τῷ ναῷ Διός ** τὸ δὲ Ἥρας ἄγαλμα καθήμενόν εστιν ἐπί θρονῳ, παρέστηκε δὲ γένειά τε ἔχων καὶ ἐπικείμενος κυνῆν ἐπὶ τῇ κεφαλῇ. ἔργα δέ ἐστιν ἁπλᾶ.*

Gemahl. Nun wird uns klar, warum Zeus vor 470 keinen eigenen Tempel hatte. Alle Anhaltspunkte führen zu dem Schlusse, daß auch in Dodona Zeus und Dione ursprünglich in einem einzigen Tempel verehrt worden sind. Wenn die Grabungen dort wieder aufgenommen werden, so bekommen wir der Voraussicht nach auch eine monumentale Bestätigung meiner Kombination. Für Olympia wollen wir hier dieser Beobachtung nicht weiter nachgehen, sondern uns mit der gewonnenen Erkenntnis begnügen, daß Zeus in Olympia erst verhältnismäßig spät einen eigenen Tempel bekommen hat. Auch dem hocharchaischen Herakopf, der beim Heraion zu Tage kam und sicher zu der von Pausanias als 'einfach' charakterisierten Kultgruppe gehört hat, können wir keine weiteren Worte widmen. Gegen 470 wird sich nun bei dem alten Holzbau des Heraions jene unheilbare chronische Krankheit eingestellt haben, die wir mit einem schönen alten Wort als Baufälligkeit bezeichnen. Vielleicht hatten die Mitglieder der elischen Aristokratie, die den Tempeldienst versahen, längst auf Abhülfe gedrungen, bis endlich der Würfel fiel: Zeus erhielt einen besonderen Tempel und am alten Bau wurde die Manipulation vorgenommen, die sich am bequemsten mit der Baufälligkeit verbindet — er wurde ausgebessert. Man begann damals gewiß schon mit der Auswechslung der Holzsäulen gegen solche aus Poros. Auch im Innern der Cella wurden gründliche Umgestaltungen vorgenommen. So blieb denn der Tempel noch viele Jahrhunderte auf seinem Platze; aber in späterer Zeit kamen die Reisenden nicht bis zur Nordmauer der Altis, um dies architektonische Flickwerk zu bewundern, sondern um sich in seiner Cella den Hermes des Praxiteles und die Lade des Kypselos anzusehen.

Die Erbauung des Zeustempels wird die Gemüter in Elis lebhaft bewegt haben, nicht nur weil damals überall in der griechischen Welt intensiv gebaut wurde, sondern auch, weil die äußersten Anstrengungen gemacht werden mußten, um nicht zu stark hinter den Neubauten der großen griechischen Handelsstädte zurückzubleiben. An Marmor als Baumaterial

war nicht zu denken; man mußte in alter Weise mit dem Muschelkalk vom linken Ufer des Alpheios fürliebnehmen. Zum Baumeister nahm man einen Sohn der Stadt — nicht aus Lokalpatriotismus, sondern aus rein praktischen Gründen. Nur ein vortrefflicher Kenner der Druckfestigkeit und statischen Qualitäten des genannten Baumaterials konnte für den Bestand des Tempels Gewähr leisten. Die kolossalen Quadern, die in den Brüchen für den neuen Tempel zugeschnitten wurden, haben auch wohl Einfluß auf die Ausmessungen des Tempels gehabt. Beim Heraion hielt das Rechteck des Stylobats 30.01 zu 18.75 *m* beim Zeustempel 64.10 zu 27.66 *m*. Das Heraion tritt also neben dem Zeustempel stark zurück, wie anderseits der Zeustempel gegen den Parthenon nicht unbeträchtlich abfällt, dessen Stylobat 69.51 × 30.86 *m* mißt. Beide Gebäude unterscheiden sich etwa von einander wie pentelischer Marmor vom elischen Muschelkonglomerat; aber die architektonische Physiognomie, die sie ihrer Umgebung verliehen haben, wird gar nicht so verschieden gewesen sein. Man hat den Riß des Zeustempels als altmodisch und rückständig getadelt, aber ohne zu untersuchen, wie weit das Baumaterial an der Gestaltung des Grundrisses Schuld trägt. Jedenfalls kann Libon allein nicht für die von ihm ausgeführte Form verantwortlich gemacht werden, da ihm die Maße nach der gangbaren Methode in den Baukontrakt gesetzt worden sind. Wahrscheinlich hat man sich gemeinsam auf diese Maße geeinigt. Keinesfalls aber darf Libon als rückständiger Provinzialarchitekt behandelt werden.

Während der Riß des Tempels doch im wesentlichen dem üblichen Typus folgen mußte, konnte der unvermeidliche plastische Schmuck sich nicht einfach an irgend eine Schablone anlehnen, sondern mußte einen lokalen und originellen Charakter aufweisen. Die Vorwürfe für diese Skulpturen werden wohl dem Libon, wie der gerade regierenden Aristokratie von Elis, viel Kopfzerbrechen verursacht haben. Die größte Schwierigkeit bestand in der Wahl der Sujets für die Giebelfelder. Zeus als Herr des Grundes und Bodens und als Siegesverleiher in

den olympischen Spielen mußte an erster Stelle stehen. Neben Zeus wurde kein göttliches Wesen in der Altis so sehr verehrt wie der Heros Pelops; er mußte also gleich nach Zeus kommen. Gelang es, für den wichtigsten Giebel eine Komposition zu entwerfen, die sowohl dem Zeus wie dem Pelops gerecht wurde, so war man aus der Schwierigkeit heraus. Wie ein genialer Entwurf diese Aufgabe gelöst hat, werden wir gleich sehen. Da sich den Taten des Herakles für den Westgiebel kaum ein passendes Sujet abgewinnen ließ, so beschloß man, dies Giebelfeld im Gegensatz zum Ostgiebel mit der Darstellung eines wild wogenden Kampfes zu füllen. Dieser Vorwurf enthielt keine direkte Beziehungen zu Olympia, war damals aber rasch beliebt geworden, als der Enthusiasmus nach den Perserkriegen auch auf künstlerischem Gebiete sich zu feurigem Ausdruck konzentrierte. Dem Herakles zu Ehren wurden oben an den Cellarfronten je 6 Metopen geschaffen, die uns den ältesten Cyklus vorführen. Die Säuberung der Ställe des Augeias durfte natürlich nicht fehlen, obwohl ihr sonst die griechische Kunst grundsätzlich aus dem Wege ging.

Wir kommen jetzt zu unserer eigentlichen Aufgabe, der Erklärung des uns im Ostgiebel geschilderten Vorganges. Die umstehenden Abbildungen 32 bis 37 bieten uns dafür das notwendigste Anschauungsmaterial. Hören wir zunächst, wie Pausanias die Gruppe im Ostgiebel in dem schon erwähnten Kapitel beschreibt. 'Folgendes ist in den Giebelfeldern dargestellt. Vorn das Wettrennen des Pelops mit Oinomaos, wie es eben beginnen soll, und für die Ausführung des Rennens wird auf beiden Seiten gerüstet. Gegen die Mitte des Giebels steht die Figur des Zeus, rechts davon Oinomaos mit einem Helm auf dem Kopfe; neben ihm seine Gemahlin Sterope, eine von den Töchtern des Atlas. Myrtilos aber, der dem Oinomaos den Wagen lenkte, sitzt vor den Pferden; es sind vier an Zahl. Hinter ihm zwei Männer — Namen haben sie nicht; auch diesen wurde von Oinomaos die Pflege der Pferde übertragen. Neben ihm in der Ecke liegt Kladeos, der übrigens bei den

Eleiern von den Flüssen nächst dem Alpheios die meisten Ehren genießt. Im linken Flügel sind neben Zeus Pelops und Hippodamia und des Pelops Wagenlenker nebst Rossen; weiter zwei Männer, auch diese Pferdewärter des Pelops. Und wiederum läuft das Feld in einen Winkel aus und hier ist der Alpheios dargestellt. Der Mann, der dem Pelops als Lenker diente, heißt nach Angabe der Troizenier Sphairos; der Cicerone in Olympia aber erklärte, der Mann heiße Killas'. Unsere Abbildung 33 zeigt die Restauration des Ostgiebels, wie sie Georg Treu für das schöne Gipsmuseum in Dresden mit sorgfältigster Benutzung aller in Olympia gefundenen Bruchstücke hat ausführen lassen. Bei dem fragmentarischen Zustande der einzelnen Figuren haben wir keine absolute Sicherheit dafür, daß Treus Ergänzung in allen Teilen dem Ostgiebel entspricht; auch die Anordnung innerhalb der Gruppe unterliegt noch gewissen Bedenken. Ich ziehe aber Treus Rekonstruktion schon darum allen anderen Versuchen vor, weil sie mit Abgüssen in der Größe der Originale vorgenommen worden ist, und nicht nur auf dem Papier. Vergleichen wir nun die Beschreibung bei Pausanias, so finden wir die fünfgliedrige Zentralgruppe genau so wieder wie Pausanias sie beschreibt; ebenso stimmt im linken Flügel alles mit unserem Gewährsmann überein. Dasselbe gilt für den rechten Flügel, wo Pausanias aber vor der liegenden Eckfigur zwei Männer notiert, während in Wirklichkeit ein Mann und ein Mädchen vorhanden sind. Dies kleine Versehen wollen wir ihm gern verzeihen. Nun aber kommen die Schwierigkeiten, die bisher ohne Beachtung geblieben sind.

Pausanias bemerkt, es sei dargestellt das Wettrennen, wie es eben beginnen soll, und zum Rennen würde auf beiden Seiten gerüstet. Sehen wir nun Abbildung 33 einmal genau an. Wird wirklich auf beiden Seiten gerüstet? Werden etwa die Pferde angeschirrt oder kümmern die beiden Hauptbeteiligten sich etwa um ihre Gespanne? Keineswegs. Wenn das Rennen eben beginnen soll, so muß doch zum mindesten die Bahn frei sein oder das Zeichen zum Ablauf erwartet werden. Auch

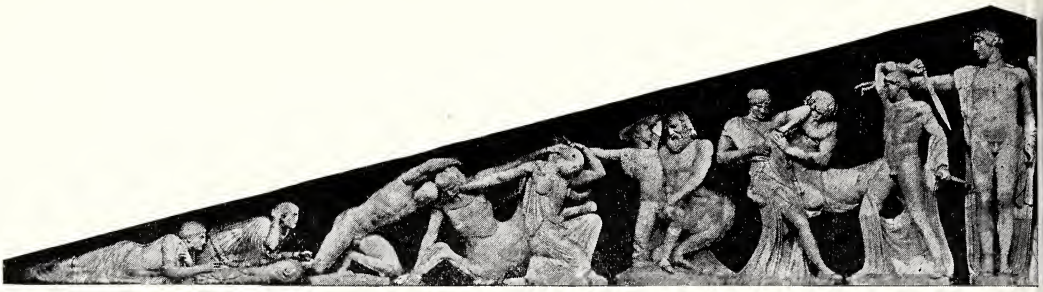


Abb. 32. Westgiebel des Zeustempels nach der Anordnung und

Abb. 34. Apollon vom Westgiebel. Höhe des erhaltenen Teils 2.75 *m*.

Abb. 35. Oberkörper des Pelops mit rekonstruiertem Panzer vom Ostgiebel.

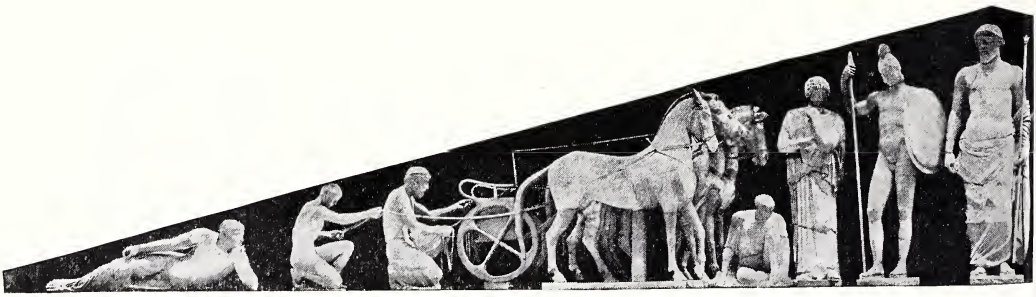
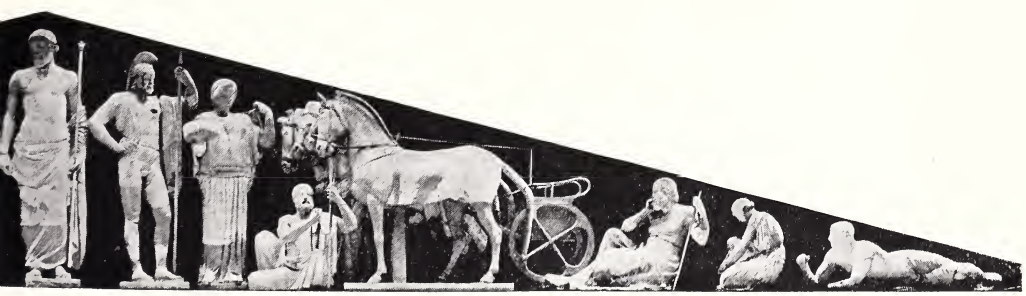


Abb. 33. Ostgiebel des Zeustempels nach der Anordnung und

Ergänzung von Georg Treu im Albertinum zu Dresden.

Abb. 37. Dekadrachmon von Syrakus.

Abb. 36. Sinnender Hellanodike. Vom Ostgiebel.



Ergänzung von Georg Treu im Albertinum zu Dresden.

davon kann hier keine Rede sein. Läßt man alle dargestellten Personen Revue passieren, so zwingt sich die Beobachtung auf, daß sie alle unter einem starken Eindrucke stehen, der im Begriffe ist, der normalen Seelenstimmung zu weichen. Die hier vom Meister geschilderte Situation ist v o r einem Rennen gänzlich ausgeschlossen. Es tut mir leid um Pausanias; aber er ist das Opfer eines verhängnisvollen Irrtums geworden. Der Meister des Ostgiebels stellt nicht die Vorbereitungen zum Wagenrennen dar, sondern die Situation nach dem Rennen und nach der Verteilung der Siegespreise! Er verfährt also genau so wie es sonst bei Darstellungen eines Sieges üblich war. Das geforderte Sujet brachte es mit sich, daß die Gruppe sich von jedem Typus fernhält und einen ganz persönlichen Charakter trägt. Die Aufgabe, einen Wagensieg in ein Giebelfeld hineinzuarbeiten, ist in dieser komplizierten Weise im Altertum wohl nie wieder gestellt worden. Daß der Meister dabei starke Ansprüche an die Illusion des Betrachters machte, war sein gutes Recht.

Nach unserer neuen Deutung der Situation im Ostgiebel verdient diese Gruppe auch eine neue Würdigung, durch die sie nur gewinnen und den Genießenden näher gebracht werden kann. Die Achse bildet naturgemäß die Scheitellinie des Giebelfeldes, um die sich beide Flügel symmetrisch aufbauen; und dieser Aufbau muß im wesentlichen als centripetal bezeichnet werden. Die Mittelfigur stellt sachgemäß Zeus, auf dessen Verherrlichung es ja hier besonders ankam. Hätte man den Meister gefragt, was denn der Herrscher vom Olymp gerade mit dem Wettrennen zu tun gehabt habe, so hätte er wohl geantwortet, Pelops hätte seinen Großvater gebeten, das Amt eines Zielrichters zu übernehmen. Plausibeler ließ sich die Anwesenheit des Donnerers nicht begründen. Sein Nachbar zur Rechten wendet sich von ihm ab und seiner Gemahlin Sterope zu. Diese Bewegung folgt durchaus dem Rhythmus der Komposition und beruht auch auf guter Beobachtung. Ein Unterliegender hat wohl kaum Neigung, dem Kampfrichter Kund-

gebungen zu veranstalten. Seine Gemahlin vermeidet es in taktvoller Weise, ihn anzublicken, und kehrt ihr Antlitz dem Gespanne zu, an dem wohl noch jeder Nerv vibriert. Der Lenker hat sich vor die Pferde gesetzt, weil er ebenfalls eine Nervenabspannung abwarten muß und so zugleich seine Tiere beruhigen kann. Dann kommt der sogenannte sinnende Greis und weiter ein kauerndes Mädchen und ein lang hingestreckter Schlingel, dessen Benennung Kladeos längst als irrig erkannt worden ist. Bei dem Mädel und dem Buben handelt es sich natürlich um bloße Staffagefiguren, die der auslaufende Winkel des Feldes nötig machte. Aber was wird nun aus dem sinnenden Greis (Abb. 36)? Bleibt er weiter ein mehr quälendes als Genuß gewährendes 'schönes Stück'? Wenn der Apollo aus dem Westgiebel an künstlerischem Werte auch höher steht, so übt dieser am Boden sitzende Mann doch eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Mich wenigstens hat er beschäftigt, seit ich ihn einst als Tertianer in einem Weihnachtsgeschenke entdeckte, des verdienten Baumeisters Denkmälern des klassischen Altertums. Aber jetzt entdecken wir in ihm ohne sonderliche Anstrengungen den zweiten Zielrichter. Sitzende Figuren dieses Typus beobachten wir wohl auf korinthischen Vasenbildern aus der Zeit von 550—500 in Verbindung mit Viergespannen. So zeigt Abbildung 38 eine Szene von dem schönen Amphiaraos-Krater in Berlin. Wir sehen, wie der Held im Begriffe ist, den Wagen zu besteigen, der ihn, wie er wohl weiß, dem sicheren Tode entgegenführt, und wie er nochmals zu seiner treulosen Gattin Eriphyle umschaut. Am Wege neben dem Palaste kauert ein Mann, der vom hastig pinselnden Künstler zufällig nicht als Greis charakterisiert worden ist, angetan mit einem weißen Chiton und dunkelrotem Mäntelchen. Den linken Arm stützt er auf einen Stab und die Rechte preßt er auf den Vorderkopf, wie um quälender Gedanken Herr zu werden. Er weiß, um was es sich handelt, ist aber dem Schicksal gegenüber ohnmächtig. Wenn auch die Beischrift *Halimedes* für uns kein Verständigungsmittel ist, so dürfen wir in

Abb. 38. Vom Amphiaraos-Krater.

dem Sitzenden einen Freund des Amphiaraos erkennen. Unser Greis sitzt genau so am Boden. Den Stab hat Treu richtig ergänzt. Den Unterkörper bedeckt der rote Mantel der Hellanodiken, aber der Oberkörper ist nackt wie beim Zeus (der Meister will auch etwas anatomische Freude haben), die rechte Hand gegen die Wange gepreßt, der Blick voll dem Sieger zugewandt, aber nicht eingestellt: ein Bild der Versonnenheit. Der Stirn sieht man es an, daß hinter ihr ein Hirn haust, dessen Leistungen vom Mittelmäßigen weit entfernt sind. Einen Einfaltspinsel wählten die Eleier ja auch nicht zu diesem Posten, sondern die besten Köpfe, über die sie verfügten. Bei diesem Alten ist die psychische Pression besonders gut zum Ausdrucke gebracht. Zwar Denkfalten hat er noch nicht an der Nasenwurzel, aber man sieht doch, daß der von ihm abgegebene Schiedsspruch ihn noch ganz in Anspruch nimmt. Die kurz voraufgegangene Situation mag uns eine andere Szene vom Amphiaraos-Krater exemplifizieren: Das Wettrennen bei der Bestattung des Pelias (Abb. 39). Links sitzen die drei Zielrich-

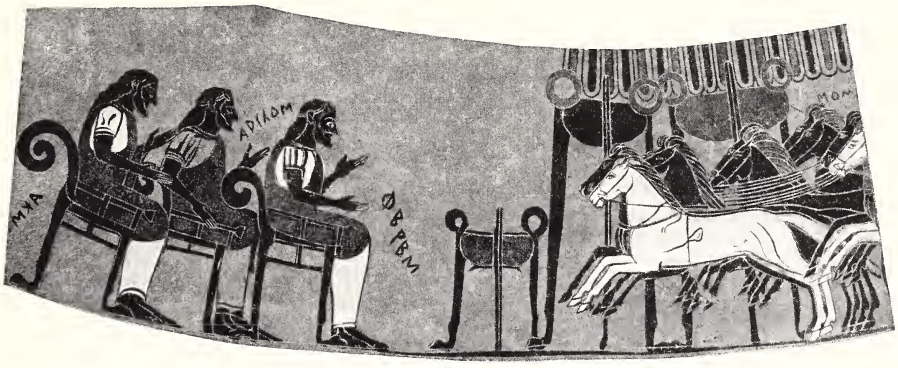


Abb. 39. Vom Amphiaraos-Krater.

ter, genau so bekleidet wie der eben gewürdigte Freund des Amphiaraos. Die Mimik ihrer Arme drückt lebhaft ihre Spannung und Teilnahme aus. Ihre Stäbe haben sie als unnötig beiseite gelegt. Rechts von ihnen stehen die Siegespreise: Zwei große Dreifüße und ein kleiner. Bei den Wettfahrern achtete man auf die ganz gleichmäßige Ausstattung. Bevor wir auf

die genauere Begründung der hier vorgebrachten Deutungen eingehen, ist noch ein Wort über die beiden Gestalten im linken Flügel neben Zeus nötig.

Die Freude über so manches herrliche Bildwerk, das uns die Ausgrabungen in Olympia beschert haben, bleibt nicht ganz ohne Trübung. So ist gerade der Kopf des Zeus finstern Mächten zum Opfer gefallen — ausgerechnet der Kopf des Zeus, an den der Meister doch gewiß sein bestes Können gesetzt hatte. Aus dem Ansatze des Halses sehen wir, daß das Antlitz seinem Enkel Pelops zugewandt war, gewiß mit Freude und Stolz. Die Sehachsen von Pelops und Hippodameia kreuzen sich. Vor dem Rennen hatten sie kein Recht, beisammen zu stehen; aber der Schiedsspruch der Zielrichter hat sie schon vereinigt. Vergleicht man die Ausrüstung des Pelops mit der des Oinomaos, so fällt sofort die völlige Verschiedenheit auf. Während Oinomaos Helm, Speer und Mäntelchen führt, erscheint Pelops in der Rüstung der Schwerbewaffneten. Die Rekonstruktion in Abbildung 35 zeigt uns, wie er ursprünglich aussah. Neben dem durch Fragmente gesicherten Marmorschilde trug er einen Metallpanzer, der mit Hilfe von Bohrlöchern befestigt war; diese Bohrlöcher verteilen sich auf Unterleib und Armansätze. Treu hat den Panzer gewiß richtig rekonstruiert. Man liest wohl die Behauptung, der Panzer sei spätere Zutat. Diese Annahme bestätigt sich aber nicht. Denn Bohrlöcher für Anstückungen und Zutaten sind in unseren Giebelfeldern nicht gerade selten. So führte der Apollo (Abb. 34) in der gesenkten Linken Bogen und Pfeil, die ebenfalls mittels Bohrlöcher befestigt waren. Der Panzer ist nicht spätere Zutat, sondern Teil einer von vornherein vorgesehenen vollständigen Hoplitenausrüstung. Auch Beinschienen und Schwert waren gewiß vorhanden; leider fehlen jetzt die nötigen Anhaltspunkte für eine sichere Konstatierung. Aber so hat sich ja die Ausrüstung des Pelops ganz und gar von der des Oinomaos unterschieden. Wie konnten die Zielrichter sich damit für einverstanden erklären? Während des Wagenrennens war die Ausstattung der beiden vollständig

gleich. Aber als die Zielrichter dem Pelops den Sieg zuerkannt hatten, bekam er nicht nur die Hippodameia, sondern noch obendrein die eben besprochene Rüstung, also zwei Siegespreise, während doch die Sage nur von einem weiß. Wie diese Verdoppelung zustande kam, werden wir gleich sehen.

Die officielle Vorstellung vom Siege des Pelops in Olympia.

Die dem heiligen Hain von Olympia gewidmeten Bücher fünf und sechs machen den Höhepunkt der zehn Bücher des Pausanias aus und enthalten ein enormes Material. Pausanias hat dafür nicht nur das ganze literarische Material verzettelt, sondern auch an Ort und Stelle für manche Einzelheiten sorgfältige Erkundigungen eingezogen. Wenn ihm dabei Fehler und Mißverständnisse mit untergelaufen sind, so wird ihm gern jeder verzeihen, der selbst kunsttopographische Versuche gemacht hat. Die Giebelfelder hat er wohl in Begleitung eines Cicerone angesehen und nicht allzu sorgfältig — Olympia wird ihn ohnehin Wochen gekostet haben. Die Behauptung, der Ostgiebel zeige die Zurüstungen zum Wettrennen, geht sicher auf den Cicerone zurück, genau so wie der nach dem Cicerone angeführte Name des Killas und die Flußgötter Kladeos und Alpheios. Die literarischen Quellen, die Pausanias hat benutzen können, sind offenbar recht jung gewesen, auch wohl sehr knapp; denn die einheimische Aristokratie, die Zeit für solche Arbeiten gehabt hätte, wußte offenbar mit Reitpeitsche und Kentron besser umzugehen als mit dem Stylos. Sehen wir nun, wie sich die Gruppe des Ostgiebels zur gangbaren Sage vom Wagensieg des Pelops verhält.

Diese Sage tritt allerdings in Varianten auf, denen wir nicht nachgehen können. So sollen bald Pelops und Oinomaos je mit einem Gespann von geflügelten Rossen gefahren sein, bald Pelops allein: so liest man z. B. bei Pindar. Die Fahrt der Flügelrosse geht quer durch den Peloponnes bis zum Isthmos und zurück bis Pisa. Dieser Version steht unser Ostgiebel vollständig fern. Was hätte sie denn auch mit dem heiligen Be-

zirk von Olympia zu tun gehabt? Der Meister unserer Gruppe weiß nicht von Flügelpferden, weder bei dem einen noch beim andern Gespanne. Die Fahrt nimmt auch gar nicht ihren Weg durch den Peloponnes, sondern spielt sich in der Rennbahn von Olympia ab. Lag die Sache so, so mußten sich die Fahrenden auch den für Olympia geltenden Verordnungen und Gesetzen fügen. Diese schlossen natürlich eine Fahrt mit Monstrositäten aus, und so konnten denn auch geflügelte Rosse nicht zugelassen werden. Auch von der List des Myrtilos, der vor der Fahrt in eine Nabe am Wagen seines Herrn Oinomaos einen Wachszapfen steckte, weiß man in Olympia nichts. Die Vereinbarung ist so getroffen, daß die Behörde von Olympia einen Zielrichter und das übliche Siegesgeschenk stellt, während Oinomaos seinerseits die Hippodameia dem Sieger in Aussicht stellen darf, aber sich dem Wunsche des Bewerbers fügen muß, der selbst den zweiten Hellanodiken stellen will, da Oinomaos doch Gegenpartei ist. Hier wird also offiziell die Zahl von zwei Hellanodiken vorausgesetzt. Aristoteles erzählte in der Verfassung von Elis, ursprünglich hätte man in Olympia nur einen Kampfrichter gehabt und zu seiner Zeit zehn; andere Gewährsmänner nennen zuerst zwei und zuletzt zehn[3]). Erst wenn man in dem Zeus und in dem sinnenden Greise Zielrichter erkannt hat, kommt ihre Anwesenheit in der Gruppe voll zur Geltung. Der Greis wird dann auch nicht länger Myrtilos gescholten werden. Auch seine körperliche Erscheinung war bisher abfälligen Bemerkungen ausgesetzt. So liest man in der Neubearbeitung des Buches von Karl Friederichs über die Antiken des Berliner Gipsmuseums: 'Der wohlbeleibte Mann ist von einer fast störenden Natürlichkeit'. Ein anderer Gelehrter meint, der Meister müsse diesen knorrigen und mannhaften Alten einmal auf der Straße getroffen haben[4]). Es versteht sich, daß der Meister hier nach dem Leben modelliert

---

[3]) Die Nachweise in Wissowas *Enzyklopädie* unter *Hellanodikai* S. 155.
[4]) O. Rayet *Études d'archéologie et d'art* (1888) S. 58.

hat; aber mit der Beleibtheit des sogenannten Alten ist es gar so weit nicht her. Das üppige Fleischpolster auf den großen Brustmuskeln ruft allein diesen Eindruck hervor. Sein Bauch wird kaum erhebliche Dimensionen gehabt haben. — Solche Gestalten sind uns ja von den attischen Grabreliefs her ganz geläufig und gerade bei Angehörigen der attischen Aristokratie. Man müßte einmal Erwägungen darüber anstellen, wie diese physiologische Erscheinung gerade bei den Männern zustande gekommen ist, die in der Jugendzeit täglich stundenlang in der Palästra umhertollten und damals gewiß nur über eine recht dünne Fleischdecke verfügt haben. So müssen wir uns hüten, in dem sinnenden Greise einen Mann von der Straße zu sehen. Fassen wir ihn als elischen Aristokraten und olympischen Hellanodiken, so beunruhigt er uns nicht länger.

Für die Hoplitenrüstung des Pelops ist oben bereits die Deutung gegeben. Der kundige Leser wird dagegen einwenden, daß der Siegespreis in Olympia aus einem Zweig vom heiligen Ölbaum aus der Altis bestanden habe. Daran kann ja bei der gerade in diesem Punkte einheitlichen Überlieferung niemand zweifeln. Aber für die ältere Zeit bietet die Überlieferung Varianten[5]). Der im zweiten Jahrhundert n. Chr. schreibende Rhetor Athenaios zitiert in seinen 'Dinerphilosophen' die folgende Stelle aus einer Schrift von Aristoteles' Schüler Theophrast: 'Es hat bei den Eleiern eine Schönheitskonkurrenz gegeben und die Prüfung wurde mit besonderer Sorgfalt ausgeführt; die siegenden Jünglinge erhielten als Siegespreise Waffen'[6]). Um meine Auffassung von der Rüstung

[5]) Sorgfältig gesammelt bei Johann Heinrich Krause *Olympia* (1838) S. 157—177: Die Siegespreise. S. 158: 'Nach Phlegons Berichte wurde in den ersten der gezählten Olympiaden dem Sieger kein Kranz gereicht; in der sechsten aber gefiel es den Eleiern, das Orakel um Rat zu fragen, ob sie die olympischen Sieger mit Kränzen umwinden sollten. Als die Pythia dieses befohlen, wurde in der siebenten olympischen Feier der Messenier Daikles, welcher im Wettlauf gesiegt hatte, zuerst mit dem Kranze vom Oelbaume geschmückt'.

[6]) Athenaios 13 S. 609 f: *Θεόφραστος δὲ ἀγῶνα κάλλους φησὶ γίνεσθαι παρὰ Ἠλείοις, καὶ τὴν κρίσιν ἐπιτελεῖσθαι μετὰ σπουδῆς,*

des Pelops noch plausibler zu machen, sei weiter auf das durch unsere Abbildung 37 veranschaulichte Zehndrachmenstück von Syrakus hingewiesen, das gegen 400 v. Chr. geschlagen ist. Vorn der Kopf der Stadtgöttin, der hier nur zum Genießen gegeben wird. Der Schwerpunkt der Reversdarstellung liegt auf dem im Renntempo dahinfliegenden Viergespann, das gleich den höchsten Gefahrpunkt erreichen wird. Der auf dem Wägelchen stehende Fahrer dirigiert mit dem vorgestreckten Kentron die beiden Deichselpferde, während er mit der Linken die Zügel scharf anzieht: Das Gespann wird gleich die Zielsäule umfahren. Aber der Sieg ist ihm sicher: Zu Häupten der wackeren Pferde schwebt die Siegesgöttin und schickt sich an, dem Lenker den Siegeskranz um das Haupt zu legen. Im Abschnitte sehen wir zwei Beinschienen nebst Panzer, Schild und Helm und darunter die erklärende Beischrift *AΘΛΑ*=Siegespreise. Schwert und Speer hat der Graveur wohl aus ästhetischen Gründen weggelassen, um einer Häufung von geraden Linien aus dem Wege zu gehen. Kranz und Athla fallen natürlich dem Herrn des siegreichen Viergespannes zu. Auf einen Sieg in der Rennbahn der Altis kann das Münzbild nicht anspielen, da in Olympia zur Zeit der Ausprägung Rüstungen als Siegespreise höchstens für die erwähnte Schönheitskonkurrenz bestanden haben. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als die Darstellung auf einheimische Kampfspiele zu beziehen, die damals in der ersten Stadt Griechenlands nicht sehr viel hinter den olympischen zurückgestanden haben. Für uns ist hier aber die Tatsache von Wert, daß in Syrakus ein Wagensieg mit einer vollen Hoplitenrüstung prämiiert wurde. Nach Auffassung der Baukommission für den Zeustempel in Olympia muß das auch dort vor dem trojanischen Kriege der Fall gewesen sein. Sonst wäre Pelops eben nicht mit diesem Siegespreise beehrt worden.

λαμβάνειν τε τοὺς νικήσαντας ἆθλα ὅπλα. Auch E. Reisch erkennt in den hier genannten Waffen eine Rüstung (in Wissowas Enzyklopädie *Athlon* S. 2061).

Wenn wir nach diesen Darlegungen vom Ostgiebel Abschied nehmen, so müssen wir gestehen, daß seine komplizierte Gruppe uns weiter kein Rätsel aufzugeben hat. Der Sieg des Pelops ist verherrlicht worden — wem würde es auch einfallen, die Vorbereitungen zu einem Siege zu verherrlichen? Da Zeus und Pelops zugleich gefeiert werden sollten, so ergab sich unter dem Zwange der Tatsachen eine so individuelle und gänzlich untypische Darstellung von so eigenartigem Aufbau, daß die Fremdenführer 600 Jahre nach Erbauung des Tempels die Gruppe nicht mehr richtig erklären konnten. Bei den vielen Tausenden von Sehenswürdigkeiten, die Olympia damals bot, wird den Giebelfiguren des Zeustempels auch wohl nicht viel Zeit gewidmet worden sein. Ich hätte meine Ausführungen gern mit einem stilkritischen Vergleich der beiden Giebelgruppen, besonders auf die etwaige Verschiedenheit der ausführenden Hände hin abgeschlossen. Für diese fesselnde Aufgabe genügen aber die mir im Übermaß zur Verfügung stehenden photographischen Abbildungen nicht, und in Gips sind hier in Bonn nur einige besondere Leckerbissen aus den Giebelfeldern vertreten. Wenn das Ergebnis einer solchen Vergleichung auch seinen Wert hätte, so würden die etwa resultierenden verschiedenen Meister für uns doch namenlos bleiben, und mit solchen ist in der Kunstgeschichte nichts Rechtes anzufangen. Wie der Architekt Libon ein Einheimischer war, so stammten gewiß auch die Meister der Giebelgruppen aus der Stadt Elis. Den Pheidias hat man später wohl nur berufen, weil er gerade zu haben war und der Reiz der ihm zugedachten Aufgabe auf ihn eine unwiderstehliche Gewalt ausübte.

EIN EPHEBENKOPF

AUS DER ZEIT DER

TEMPELSKULPTUREN VON OLYMPIA

IN der Besprechung des im Jahre 1904 erschienenen ersten Bandes einer Geschichte der griechischen Kunst rückt Adolf Furtwängler dem Verfasser vor, daß er kein einziges unediertes Bildwerk in den Kreis seiner Darstellung ziehe, während er den Mangel an Abbildungen nur nebenbei erwähnt. Wäre ich für eine solche Anzeige zu haben gewesen, so hätte ich dem Verfasser das Fehlen der Abbildungen recht nachdrücklich zu Gemüte geführt. Wie kann eine Kunstgeschichte dem Leser Genuß bringen, wenn er beim Durchgehen des Textes seinen Blick nicht an guten Abbildungen erbauen kann! Eine Ausrede gibt es für diesen Übelstand nicht; auch der Hinweis des Verlegers auf sein Portemonnaie würde nicht durchschlagen. Also eine Kunstgeschichte, sogar eine sehr breit angelegte, ohne Bilder, gibt es bei uns schon — hoffentlich kommt nun die Oper ohne Orchester auch bald. Das Edieren war ja Furtwänglers Hauptvergnügen, und die Wissenschaft weiß ihm ja auch Dank dafür, wenn sie auch von Furtwänglers ungezügelter Phantasie nicht eben erbaut sein kann. Es tut mir leid, daß er nicht mehr zur Beschäftigung mit dem auf unseren Tafeln 2, 3 und 4 veröffentlichten Marmorkopf gekommen ist, von dem er sich einen Abguß ausgebeten hatte. Furtwängler erschien in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts gelegentlich im Städtischen Museum von Hannover, um die Sammlung der antiken geschnittenen Steine für sein bevorstehendes Werk über die antiken Gemmen durchzusehen. Bei dieser Gelegenheit fiel sein Blick auch auf den hier abgebildeten Jünglingskopf; er fragte, ob er den Kopf veröffentlichen könne, und als sein Wunsch mit Freude bejaht wurde, erbat er sich einen Abguß, den er dann sofort nach seinem geliebten Schwabing ge-

schickt bekam. Da die kunstgeschichtliche Einordnung des Kopfes nicht die geringste Schwierigkeit macht, so habe ich mit Furtwängler weiter kein Wort darüber gesprochen, zumal die Gemmen Gesprächsstoff in Hülle und Fülle boten. Dabei stellte sich auch heraus, daß er die Gemmen aus Pompei noch nicht systematisch durchgearbeitet hatte, was doch schon für das Datierungsproblem von fundamentaler Wichtigkeit gewesen wäre. Er möge dieses Manko nachholen, sonst würde ich sein Werk, falls ich zur Besprechung eines Exemplares von der feinen Geschenkausgabe habhaft werden könnte, gründlich verreißen. Da lächelte er resigniert und erklärte, er könne nicht mehr. — Wir haben dann beide unsere Absicht nicht verwirklicht; weder hat Furtwängler den Kopf publiziert, noch habe ich meine Drohung ausgeführt [1]).

In der Zeit von 1760 bis 1853 lebten in Rom zwei aus Hannover gebürtige Männer, derer man heute in erster Linie ihrer Kunstsammlungen wegen zu gedenken pflegt. Der erste war der General Ludwig Graf von Wallmoden, der in Rom auf großem Fuße lebte und hauptsächlich zur Repräsentation sammelte, und wie es sich damals für einen Sammler in Rom gehörte, zog er auch Winckelmann in seinen Kreis; aber ein inneres Verhältnis zur Kunst hat er nicht gehabt. In Händlerkreisen war er beliebt wegen der hohen Preise, die er zahlte. Wäre er eine echte Sammlernatur gewesen, so hätte er die Preise für sich behalten. So ließ er sich aber vielen Schund aufhängen. Später kehrte er nach Hannover zurück und verkaufte im Jahre 1815 die besten Stücke seiner Sammlung. Den Rest übernahm 1818 nach seinem Tode die hannoversche Regierung, nach deren Sturz diese kleine Skulpturensammlung dem Pro-

[1]) Meine in der *Berliner philologischen Wochenschrift* v. J. 1901 erschienene Besprechung hatte sich dann mit wichtigeren Dingen zu befassen und wurde ohnehin lange genug. Ich entsinne mich, dass ich nebenbei auch Furtwänglers vielfach recht saloppen Stil getadelt hatte, dass aber der Herausgeber diesen Passus nach meiner letzten Korrektur einfach wegstrich. Furtwängler lachte später über eine solche Bevormundung und versprach Besserung.

vinzialmuseum überwiesen wurde. Das beste von den meist zu Schanden restaurierten Stücken ist die Gruppe des Perseus und der Andromeda, an der der römische Restaurator Cavaceppi sich ebenfalls schwer versündigt hat [2]). Was aus Wallmodens kleiner Sammlung von geschnittenen Steinen geworden ist, habe ich nicht ermitteln können [3]).

Ein lebhaftes Kunstbedürfnis zeichnete dagegen den Diplomaten Georg August Kestner aus, der vom Jahre 1817 bis zu seinem Tode in Rom als Ministerresident weilte, eifrig sammelte und als Gönner sehr stark in Anspruch genommen wurde. Stücke allerersten Ranges gestatteten ihm seine Mittel nicht, und gar oft ist er dem Grundsatze, nur wirklich Ausgezeichnetes aufzunehmen, untreu geworden. Aber auch so sind seine italienischen Bilder und die römischen Kleinaltertümer heute der weitaus wertvollste Besitz des Kestner-Museums in Hannover [4]).

Unter den Antiken nimmt die erste Stelle ein der auf unseren Tafeln 2 bis 4 veröffentlichte Jünglingskopf aus Marmor, über dessen Fundort leider nicht die geringste Notiz vorliegt. Indes da Kestner von dem Kopfe niemals das geringste Aufhebens machte, so hat er ihn gewiß da erworben, wo er die

[2]) Die Gruppe wurde veröffentlicht von Karl Friedrich Hermann *Perseus und Andromeda.* Göttingen 1851.

[3]) Die besten Stücke wird er bei Lebzeiten abgegeben haben und der Rest wird später zusammen mit der Bibliothek versteigert sein. Justi erzählt in seinem Winckelmann (2 (1898) S. 302), Wallmoden habe im Jahre 1765 einen Cammeo, der den Namen des Steinschneiders Dioskurides trug, mit 400 Dukaten bezahlt, natürlich eine Fälschung, die längst aus dem Oeuvre des Meisters verschwunden ist.

[4]) Biographische Notizen über Wallmoden und Kestner bringt die Allgemeine deutsche Biographie. Sonst beachtenswert: Otto Mejer *Der römische Kestner.* Breslau 1883. Kestner legte in den Adunanze des Instituts oft neue Erwerbungen vor: So einen dünnen Bronzeschild aus den Grabkammern von Corneto (*Bullettino* 1829 S. 150), Bronzebeschlag von einer etruskischen Ciste mit Herakles und Apollo im Kampf um den Dreifuß (1831 S. 195), Elfenbeintesseren (1835 S. 163); im Jahre seines Todes noch das Bruchstück eines Cammeo mit Pallaskopf (1853 S. 57). Das war am 4. Februar, am 5. März ist er dann gestorben. Ich habe drei Folioseiten mit solchen Excerpten, aber von unserem Kopf ist darin nicht die Rede. Auch in dem Atlas mit den Handzeichnungen der besten Stücke fehlt der Kopf.

meisten Stücke gekauft hat: in Rom oder dessen Umgebung. Er hat den Kopf wohl beim Händler in der günstigsten Ansicht (wie Tafel 2) ausgestellt gesehen und für einige Scudi erworben. Bietet der Kopf nicht diese, leicht ins Profil gerichtete Ansicht, so verliert er bei seinem trümmerhaften Zustande ungeheuer. So ungünstig steht er auch heute noch im Museum. Dort hatte ich ihn oft monatelang in meinem Arbeitszimmer, ohne daß jemand von den ständigen Besuchern des Museums ihn vermißt hätte.

Die Frage, wo der Marmorblock gewachsen ist, aus dem der Künstler unseren Kopf herausgeholt hat, läßt sich ohne Schliff wohl kaum mineralogisch genau beantworten. Die Bruchflächen zeigen nicht das derbe Korn und das blendende Weiß des griechischen Inselmarmors, ebensowenig die Glimmerschüppchen des pentelischen; wohl aber beobachtet man einen Stich ins Graublaue, der für eine bestimmte ligurische Marmorsorte charakteristisch ist. Für eine Ausfuhr des *lapis Lunensis* nach Griechenland lassen sich schwerlich Beweise beibringen. Demnach wäre unser Kopf also in Italien gearbeitet. Für weitere Beobachtungen gebe ich die Hauptmaße an: Gesamthöhe des Bruchstückes: 25 *cm*, Durchmesser des Kopfes in der Höhe der äußeren Augenwinkel 11 *cm*, Kinn bis Nasenwurzel 12 *cm*, Abstand der äußeren Augenwinkel in der Luftlinie 7½ *cm*, Ohrenabstand 13 *cm*, Nase bis Nacken 19 *cm*. — Hatte ich mich früher nur genießend mit unserem Kopfe beschäftigt und die Sprache der Augen und des Mundes in dem feinen Oval des Gesichtes auf mich wirken lassen, so erforderte die Beschäftigung für die Veröffentlichung eine genaue Rechenschaft über alle Einzelheiten des Kopfes. Besonders wurde mein Blick gebannt durch die Haarflechte, die das Hinterhaupt von einem Ohr zum andern umzieht. Ich konnte über den Bau und die Einzelheiten dieser Flechte nicht ins Klare kommen. Meine leider stets nur zu platonischen Beziehungen zu den Zöpfen rächten sich bitter: Ich war ratlos. Auch in der Literatur suchte ich vergebens Hülfe: Der Kopf blieb ein armseliger

Brocken ohne eine plausible Erklärung des seltsamen Zopfes. Auch die Literatur versagte, wie stets in solchen Fällen. Mit Andacht las ich in einer Arbeit von Franz Studniczka einen Abschnitt mit der Überschrift: 'Der Doppelzopf' [5]) — alles vergebens. Da beschloß ich, meinen Ärger weiterzugeben und schickte den Andruck unserer drei Tafeln an den gelehrten Autor des Doppelzopfes mit der Bitte, sich des hier vertretenen Zopfes einmal anzunehmen. Die Antwort kam mit wendender Post. Studniczka erklärte: Die Abarbeitung am Hinterhaupt bei Ihrem Kopfe kann so nicht zutage gelegen haben, sondern muß bedeckt gewesen sein: hier hat ein Helm aufgelegen! An dem geradezu monströsen Kontur des Hinterhauptes, den unsere Profilansicht auf Tafel 3 viel stärker wiedergibt als man ihn am Original beobachtet, hatte ich keinerlei Anstoß genommen! Ich werde nie wieder ein Bildwerk veröffentlichen, das ich seit vier Olympiaden kenne. Die Gewohnheit kann einem dabei

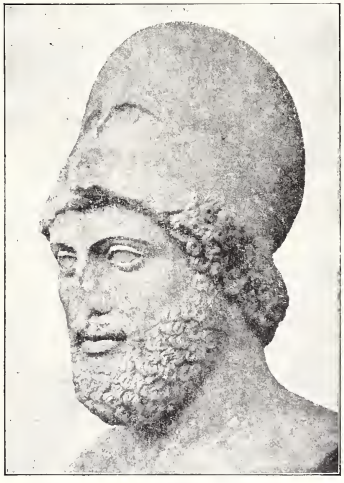


Abb. 40. Herme mit dem Kopfe des Perikles in Berlin.

leicht das Genick brechen. An anderweitigen Beispielen, bei denen das Haar ein Widerlager für die Helmkrempe abgeben muß, fehlt es keineswegs. Ich bilde hier eines der schönsten ab, den Kopf der Berliner Perikles-Herme (Abb. 40). Beim Peri-

[5]) Im *Jahrbuch des arch. Instituts* 11 (1896) S. 257—262.

kles liegt die Helmkrempe wie in den meisten anderen Fällen auf der zu diesem Zwecke besonders verdickten Haarmasse im Nacken auf. An unserm Kopfe ist der zu jener Zeit von Söhnen aus guter Familie gern getragene Zopf so stilisiert worden, daß er als Widerlager dienen konnte. Unter Hinweis auf die oben zitierte Abhandlung Studniczkas über einfache und doppelte Zöpfe dieser Art nehme ich hiermit von dem Zopfe unseres Jünglings Abschied. Sein Zustand ist zu fragmentarisch, um die Einzelheiten der Form erkennen zu lassen.

Wohl aber verdient die Frisur der nicht in die Flechte gezogenen Haarmasse eine kurze Würdigung. Die Bruchstelle vor jedem Ohr zeigt, daß das Haar hier in eine besondere Zierform gebracht worden war. Ob es sich dabei um kurze Büschel gehandelt hat oder um Spiralen, läßt sich nicht mehr mit Gewißheit sagen; ebensowenig, wie das Haar über der Stirn angeordnet war. Die Hauptfrisur hat eine uns von vielen anderen Bildwerken aus dieser Zeit her durchaus geläufige Form. Diese ist uns schon im Ostgiebel von Olympia am sitzenden Hellanodiken vorgekommen und läßt sich auch beim Apollon im Westgiebel beobachten. Auch der Dornauszieher des Kapitolinischen Museums zeigt diese Frisur in besonders schöner Gestaltung (Abb. 41). Das spannenlange Haar ist dabei meist vom Wirbel aus nach der Peripherie der Schädelkalotte radial auseinandergekämmt; zuweilen finden wir auch einen Scheitel, der vom Wirbel zur Stirne streicht. Die Enden der Haare pflegen zu einer Spirale aufgerollt zu sein, wie es auch an dem eben erwähnten Kopfe des Perikles auffällt. In radialer Kämmung zeigen unsere Tafeln 3 und 4 das Haar am Hinterkopfe unseres Jünglings. Trotz der Abarbeitung war das Haar hier doch durchmodelliert. Die Enden der Haare setzen aber nicht mit einer Lage von Spiralen ab, sondern zeigen eine völlig verschiedene Behandlung. Mit der Radial-Frisur gleichaltrig ist eine ganz andere Stilisierung des Haares, die allen Spuren zufolge auf die Bronzeplastik zurückgeht. Ich bezeichne diese Stilisierung gern als Eberzahn-Muster. Der Wagenlenker

Abb. 41. Der Dornauszieher vom Kapitol.

aus Delphi zeigt wohl das schönste Beispiel aus der älteren Kunst (Abb. 42). Bei dieser Frisur ist das Haar ziemlich kurz gehalten und in Strähnen geordnet, die dann so profiliert wor-

Abb. 42. Kopf des Wagenlenkers.

den sind wie ungefähr der Eberzahn. Eine solche Frisur war wohl in Natur kaum zu sehen. Wir haben es vielmehr lediglich mit Stilisierung zu tun. Diese gehörte aber der Bronzeplastik nicht ausschließlich an, sondern findet sich auch in der Marmorplastik. Ihre Vorstufen festzustellen, reichen meine Beobachtungen recht wohl aus. Aber ein Exkurs darüber würde uns hier zu weit von unserem Thema wegführen. Bei unserem Jüngling ist nur der Haaransatz im Nacken genau so stilisiert, wie es bei dieser Frisur üblich war: meines Wissens das erste Beispiel für die Kombination der beiden erwähnten Haartrachten.

Im Nacken bemerken wir an der Stelle der Halswirbel eine breite Aussparung in der Reihe der Eberzähne. Diese Lücke muß der Büschel des Helms verdeckt haben. Der Künstler hat diesen Zwischenraum nicht frei gelassen, weil er hätte gegen die Wand gerichtet sein können, sondern weil er an sich bedeckt wurde. Auch die kleinsten Mogeleien dieser Art haben die griechischen Künstler in der besten Zeit immer vermieden. Wenn die Frisur für die Datierung des Kopfes auch keineswegs den Ausschlag gibt, so führen doch alle uns gebotenen Anhaltspunkte auf die Jahre von rund 475 bis 460 als Entstehungszeit unseres Kopfes. Am Hinterkopf bemerken wir noch deutlich Teile einer das Haupt umziehenden Binde. Behelmte Köpfe pflegen eine solche gern zu tragen, da sie der Frisur Festigkeit gab. Wir werden sie auch bei Euphranors Athena wiederfinden. Ob die Binde unseren Jüngling außerdem noch als Sieger kennzeichnen soll, mag nachher noch kurz zur Sprache gebracht werden.

Erledigen wir gleich eine weitere Frage von fundamentaler Bedeutung! Haben wir in dem Jünglingskopf ein Original zu sehen oder eine Kopie? Daß der Befund des Marmors nicht für seinen griechischen Ursprung spricht, wurde schon betont. Der Kopf weist eine ganze Anzahl von Korrosionen auf, die aber gewiß nicht durch Luft und Wasser entstanden sind, sondern durch die Atmosphärilien des Bodens. Im Gegensatz zu

den Skulpturen vom Parthenon sind die Korrosionen versprengt und formlos, aber nicht in Streifen gestellt, wie doch Luftkorrosionen zu sein pflegen. Der Jüngling mit unserem Kopfe kann also im Altertum nicht wohl dauernd im Freien dem Winde und Wetter ausgesetzt gewesen sein, sondern wurde als Kopie gehütet und gepflegt. Daß er besonders gearbeitet und aufgesetzt war, spricht eher gegen als für seine Originalität. Daß das Anstücken im Altertum dem Meister an seinem Rufe nicht zu schaden pflegte, wissen wir längst. Aber das Aufsetzen von

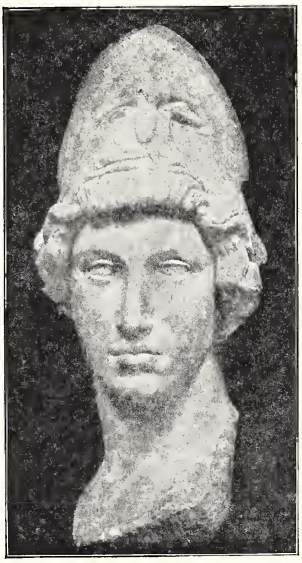


Abb. 43. 44. Kopf von Myrons Athena.

Köpfen hat doch zu den Seltenheiten gehört. Das Relief bleibt dabei außer Betracht, da es ja als Dekorationsplastik besondere Gesetze für Stil und Technik hatte. Die späteren Kopisten von Meisterwerken sahen sich manchmal zum Anstücken genötigt, wohl meist im Einverständnis mit dem Besteller, der gelegentlich lieber mit einem billigen, etwas zu kleinem Block fürlieb nahm, als einen weit höheren Preis für einen zureichenden Block anlegte. Zu dem schönsten Beispiel solcher aufgesetzter Köpfe gehört der Kopf der Frankfurter Athena des Myron, die Anfang 1907 in Rom auftauchte (Abb. 43, 44). Der in die Statue hineinpassende Ausschnitt aus der Büste ist hier etwas anders

profiliert, aber die Art der Einfügung ist dieselbe wie bei unserem Jünglingskopfe. Ein ganz ähnliches Büstenstück zeigt noch der schöne Pallaskopf im städtischen Museum von Bologna, der ja neuerdings zur Wiedererweckung der Lemnia des Pheidias den Anlaß gegeben hat und Furtwängler eine bittere Enttäuschung gebracht hätte, wenn er bei der Entthronung der Lemnia noch am Leben gewesen wäre [6]). Es wird mir schwer, hier auf eine Beschäftigung mit jener Kopistengruppe zu verzichten, die hinter den genannten und noch anderen Werken steckt. Aber ich glaube ihr auf der Spur zu sein, wage indes nicht, über ihr Verhältnis zur Schule des Pasiteles schon etwas zu sagen. Die in Frage kommende Gruppe scheint jede Marmorart benutzt zu haben, die der Besteller wünschte [7]). Ich hoffe bald auf die Kopistenfrage zurückkommen zu können und werde dann zunächst solche Vorfragen erledigen, wie zum Beispiel, ob man in Olympia oder Delphi nicht eine Kopie von jeder Statue herstellen lassen konnte, die einem in der Statuenarmee gefiel.

Die stilkritische Analyse wird uns nun endlich dazu führen, das Gesicht unseres Jünglings in all seiner Schönheit zu genießen. Die vertikale Achse dieses Gesichtes zwingt wohl zu der Annahme, daß es einem ruhig dastehenden Epheben gehörte. Wenn wir den Bau dieses Antlitzes mit dem am Wagenlenker beobachteten Gesichtsbau vergleichen, so fällt uns eine große Ähnlichkeit auf; nur der verschiedene Gesichtsausdruck bedingt einen Unterschied. Ihre Entstehungszeit wird höchstens um 10 bis 15 Jahre differieren. Wie wir sehen werden, sind beide Figuren Arbeiten aus der peloponnesischen Bronzekunst-Schule. Dürfen wir da nicht für beide Meister denselben Proportionskanon annehmen? Ist dies gestattet, so hat auch wohl

[6]) Die beste Wiedergabe des Kopfes bietet Alinaris Photographie no. 10646. Abbildungen nach dem Gips bei Furtwängler *Meisterwerke* Taf. 3 = *Masterpieces* S. 16 pl. 3.

[7]) Einen trefflichen Beitrag hat B. Sauer geliefert in seinem Aufsatz Die *Marsyasgruppe des Myron* im *Jahrb. des arch. Instituts* 23 (1908) S. 125—162.

das folgende Rechenexempel mehr Wert als eine Spielerei. Der Wagenlenker mißt von der Sohle bis zum Scheitel 182 *cm*, von der Kinnspitze bis zur Nasenwurzel 13 *cm*, während bei unserem Kopf die letzte Entfernung nur 12 *cm* beträgt. Der Eigentümer unseres Kopfes war also kleiner als der Wagenlenker. Dividieren wir 182 durch 13, so bekommen wir 14. Die Entfernung zwischen Kinn und Nasenwurzel machte also beim Wagenlenker $^1/_{14}$ der Gesamthöhe aus. Legen wir dies Verhältnis auch bei unserem Jüngling zugrunde, so hätten wir 14 mit 12 zu multiplizieren und finden als Ergebnis 168 *cm* So groß wäre also unser Jüngling gewesen, wenn den Proportionen beider Meister dieselben Verhältnisse eigneten. Dieses Ergebnis scheint mir durchaus einwandfrei; auch das Altersverhältnis stimmt dazu (unsern Jüngling schätze ich auf 16 Jahre, während der Lenker doch wohl 26 hat). Unsere Tafel 2 zeigt vortrefflich das feine Oval des Gesichtes, das nicht zu einem Breitschädel gehört, sondern zu einem Ovalschädel. Bisher sind diese beiden Schädelformen in der griechischen Kunst nicht scharf genug beobachtet und unterschieden worden. Die Köpfe der archaischen Kunst zeigen in ganz Griechenland fast ohne Ausnahme den Breitschädel, der dann besonders in Attika mit großer Konsequenz beibehalten worden ist; offenbar besonders unter dem Einflusse der Modelle. Die abgebildete Perikles-Herme trägt ebenfalls ein Haupt mit Breitschädel. Im Peloponnes beobachten wir ursprünglich dieselbe Schädelform, die auch an den Skulpturen vom Zeustempel durchaus noch die Oberhand hat. Eine Mittelstellung nehmen die Skulpturen von Aegina ein, indem sie eine Art von Mittelstufe zwischen Breit- und Ovalschädel vorführen. Hier haben wir es nicht mit einer bildhauerischen Tradition zu tun, sondern mit einer Stellungnahme zur peloponnesischen Bronzeplastik, deren Tätigkeit ja in erster Linie den Siegern in den großen Festspielen gewidmet war. Bei lebensgroßen Figuren scheint diese Bronzekunst den Breitschädel überhaupt nicht gekannt zu haben. Bei der scharfen Durchmodellierung, die der Gesichtsschädel und

das Gesicht im besonderen aufzuweisen pflegen, muß hier ebenfalls das Modell den Ausschlag gegeben haben: Die Sieger werden also durchweg einen Ovalschädel gehabt haben, der im Gesicht nur eine recht flache Fleischdecke trug. Der Ovalschädel ist dann für die agonistische Bronzeplastik typisch geworden. Gehen wir eine kleine Reihe durch. Der Wagenlenker, der Idolino, der Dornauszieher und später der Doryphoros — alle haben sie eine solche Schädelform. Nur in dieser Reihe ist der Jünglingskopf unterzubringen, der uns hier beschäftigt.

Abb. 45. Kopf des Idolino.

Neben der Schädelform dieser Siegerstatuen verdient ihr Gesichtsausdruck noch eine besondere Beachtung. Auch die ältesten Angehörigen dieser Gruppe kennen das archaische Lächeln nicht mehr. Die Mimik von Augen und Mund bekundet stets eine bald leise, bald stark betonte düstere Seelenstimmung, die beim Idolino (Abb. 45) am stärksten ausgeprägt ist. Auch im Gesicht des Wagenlenkers spiegelt sich jene Seelenstimmung lebhaft wieder. In der späteren Kunst dann kommt sie nie ganz abhanden; so finden wir sie noch, allerdings in herrlicher Verklärung, beim Doryphoros. Auch bei

unserem Jüngling kommt sie meisterhaft zum Ausdruck. Der etwas breite Mund darf nicht auffallen, denn er ist eigenstes Gut der älteren Siegerstatuen, zu denen ja auch der Dornauszieher gehört. Unser Jüngling preßt die Lippen fest aufeinander und schaut aus mäßig geöffneten Lidspalten träumerisch vor sich hin. Die Sehachsen konvergieren nur leicht: Der Blick war also nicht fixiert. Rührend ist ein Vergleich des Gesichtes unseres Jünglings mit dem des Wagenlenkers. Neben der recht düsteren Stimmung in seinem Gesicht beobachten wir noch einen Unterton von Beklommenheit und Bitterkeit. So sieht wohl ein Armeleutekind aus, das das Schicksal zwingt, sein Leben für seinen Herrn in die Schanze zu schlagen, und das für seine eigene Leistung schnöden Mammon bekommt, während sein Herr in ganz Hellas als Sieger bewundert wird. Das Rennen mit dem Viergespann war wohl der gefährlichste Sport, den die Welt je gesehen hat. Die modernen Luft-Schnurrpfeifereien sind dagegen ein harmloses Kindergarten-Pläsier. Läßt man dagegen den Blick auf dem Antlitze unseres Jünglings ruhen, so erkennt man sofort das Herrenkind, das nicht gewohnt ist, zu gehorchen, sondern mit freiem Blicke durch das Leben geht und sich aus Begeisterung dem Sporte widmet.

Man sollte doch meinen, ein Sieger, dessen Name durch alle Lande hellenischer Zunge flog, hatte alle Ursache zur Freude, aber am allerwenigsten zum Trübsinn. Andererseits läßt sich nicht bestreiten, daß die Künstler bei der Modellierung der Gesichter durchaus mit Erinnerungsbildern gearbeitet haben müssen. Es handelt sich also darum, den Grund für die besprochene Seelenstimmung mit Evidenz zu ermitteln. Meines Wissens ist bisher dazu nur ein einziger Versuch gemacht worden. Ich weiß nicht, bei welchem Archäologen ich die Behauptung gelesen habe, daß diese jungen Leute meist jenem Alter naheständen, das man familiär als die Zeit der Flegeljahre zu bezeichnen pflegt. In der Zeit der beginnenden Geschlechtsreife ist ja die Stimmung ungemein wechselnd, und in den verschiedensten Stadien des Unmutes, der Traurigkeit und Düster-

keit zu beobachten. Aber kann eine Seelenstimmung, der physische Ursachen zu Grunde liegen, ein Motiv für den Künstler abgeben? Das muß ich entschieden bestreiten. Außerdem besteht nicht die geringste Beziehung zwischen dem Siege und dem Gesichtsausdruck. Die Deutung ist also in anderer Richtung zu suchen. Die richtige Erkenntnis zuckte mir eines Tages durch den Kopf, als ich nach einem Rennen einen der Sieger beobachtete, wie er neben seinem Roß stand, sich an dessen Schulterblatt lehnte und traumverloren vor sich hinstarrte. Als ich ihn fragte, warum er sich nicht freue, erklärte er, das würde er erst am folgenden Tage tun. Der hinzutretende Besitzer des Pferdes meinte, so sähen meist nach dem Siege jene jungen Leute aus, die weniger ihren Gaul als sich selbst übertrainiert hätten. Damit ist das psychologische Problem des Gesichtsausdruckes der Siegerstatuen gelöst: Erst monatelanges Training, dann der nervenfressende Wettkampf und mit einem Male der Sieg. Daß das seelische Gleichgewicht dabei stark ins Balanzieren geraten mußte, unterliegt doch keinem Zweifel. Bei den Siegern beobachteten die Künstler also diese Seelenstimmung und behielten sie als typisch bei der Ausführung der Statuen bei: Den Sieger erkennt man also ohne weiteres am Gesichtsausdruck,

Zum Schluß noch eine Frage von minderer Wichtigkeit, aber um so größerer Berechtigung. Sind wir wohl in der Lage, aus dem Kopfe allein festzustellen, welches das Kampfspiel war, das unserm Jüngling die große Ehre einer Bronzestatue eingebracht hat? Auch wer kein Kolleg über die Kampfspiele der Griechen im Spiegel der griechischen Kunst liest und nur ihrem Typenschatze etwas näher steht, wird sofort die richtige Antwort geben. Im Wettlauf hat unser Junge gesiegt, und zwar speziell in jener Art, die als Waffenlauf bezeichnet wurde. Werfen wir einen Blick auf das beistehende Vasenbild, das von einer um 460 in Athen entstandenen Trinkschale stammt, die in Vulci zum Vorschein gekommen ist (Abb. 46) [8]). Ein bärtiger

[8]) Veröffentlicht im *Journal of Hellenic Studies* 23 (1903) S. 285, wieder-

Mann und ein blühender Jüngling mit feiner Gesichtslinie sind in der Bahn unter Aufsicht des Trainers mit Übungen im Waffenlauf beschäftigt. Sie haben gerade eine Runde gemacht und sausen an der Zielsäule vorbei. Der ältere hat den schweren Helm schon abgenommen, der ihm wohl trotz der sorgfältig hergerichteten Frisur lästig geworden sein mag. Der Jüngling läßt den Schild gegen die Zielsäule sinken und erhebt freudig die Rechte. Zuerst ist er zwar nicht durchs Ziel gelangt, aber sein Gegner hat nur einen geringen Vorsprung und mag sich das nächste Mal vorsehen. Zu diesem Jünglinge wird der Eigentümer unseres Kopfes das leibhaftige Gegenstück ge-

Abb. 46. Bild von einer Vase aus Vulci.

wesen sein. Wie oft mag er unter der Last der Waffen und vor den Augen des strengen Trainers die Bahn durchflogen haben, bis ihm der Kranz und das Recht auf die Statue zu teil wurde! Pindars neunter pythischer Siegesgesang ist überschrieben: 'Dem Telesikrates aus Kyrene, dem Sieger im Waffenlauf'. Der Scholiast bemerkt, dieser Glückliche habe bei der 28. Pythiade gesiegt, also im Sommer 478. 'Seine Statue steht als Weihgeschenk in Delphi, einen Helm tragend' [9]).

holt bei E. N. Gardiner *Greek Athletic Sports* (1910) S. 289, beschrieben bei C. H. Smith *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum* 3 (1896) S. 387. E. 818.

[9]) Pindari opera ed. Böckh 2 (1819) S. 401: *Τούτου δὲ ἀνάκειται ἐν Δελφοῖς ἀνδριὰς ἔχων κράνος.*

So charakterisierte auch unseren Jüngling der Helm für jeden Wissenden als siegreichen Waffenläufer. Dieser Helm hat auch gewisse technische Einzelheiten in der Behandlung des Gesichts veranlaßt. Die Raspelarbeit auf dem Nasenrücken und den angrenzenden Teilen der Stirn sind Zutaten des Kopisten und waren gewiß an der Bronze nicht vorgebildet. Der Name des Jünglings bleibt uns wohl ewig ein Geheimnis; ob auch der des Meisters, wage ich nicht zu behaupten. Natürlich steckt hinter diesem Jünglinge eine große künstlerische Individualität; denn Werke zahmer Manieristen pflegt man nicht zu kopieren. Einen Namen wage ich noch nicht zu nennen. Vorläufig können wir uns nur an dem herrlichen Antlitz unseres Siegers erfreuen. Der Mund ist leider in seiner Wirkung durch die starke Bestoßung der Oberlippe erheblich beeinträchtigt, und die Gesichtslinie hat besonders durch den Bruch der Nase an ihrem alten Zauber eingebüßt. Die Modellierung des Halses stand dem Gesichte nichts nach. Man beachte besonders die entzückende Schwellung des Kopfnickers, die auf Tafel 3 recht gut zu Tage tritt. Auf die Freude, einst auch den zum Kopf gehörenden Körper zu besitzen, können wir nicht wohl rechnen. Die oben erwähnten Großbronzen dieser Zeit würden ihm gegenüber einen schweren Stand haben. — An den Jünglingskopf wollen wir einen Mädchenkopf anschließen, den wir mit mehr Glück einem Meister von großem Ruf wiedergeben können.

EUPHRANORS ATHENA

BEIM Anblick des vorstehenden Zwischentitels wird der kundige Leser wohl gelächelt haben oder gar erschreckt gewesen sein — je nach seinem Temperament. Denn die griechische Kunstgeschichte kennt keinen andern Meister, dem in den beiden letzten Jahrzehnten so viel Tinte und Druckerschwärze gewidmet worden wäre, wie dem genannten. Aber kennen wir denn nach alledem nun wenigstens eine kleine Anzahl gesicherter Kopien, die ein Urteil über seine Leistungen möglich machen und uns vom Banne der antiken Urteile befreien? Obwohl sich Forscher ersten Ranges mit Euphranor beschäftigt haben, die es an Zuweisungen nicht fehlen ließen, muß diese Frage unbedingt verneint werden. Bisher ist keine einzige von seinen Arbeiten mit Einmütigkeit in einer bestimmten Kopie oder in einer bestimmten Gruppe von Kopien wiedererkannt worden.

Als Maler teilt er dies Schicksal mit der großen Masse seiner Kollegen; obwohl er die Genugtuung hatte, sich schon bei Lebzeiten kopiert zu sehen. Um unsere Kenntnis von seinen Marmorwerken sieht es besonders übel aus. In seinem Marmorbuche erwähnt Plinius den Euphranor überhaupt nicht, offenbar weil er ihm nicht für einen bedeutenden Bildhauer galt. Wohl aber hebt er im Vorbeigehen Marmorskulpturen von Euphranor hervor in den beiden Paragraphen, die er ihm im Malerbuche widmet. Da mir diese Stelle noch nicht genug gewürdigt zu sein scheint, mag sie Anlaß zu einigen Bemerkungen geben. Es handelt sich um die Paragraphen 128 und 129 des 35. Buches. Als Arbeiten des Meisters nennt er zuerst allgemein *colossi, marmora* und *typi*; dann folgt das bekannte Kunsturteil nebst Hinweis auf Euphranors Werk über Proportionen und Farben. Weiter erwähnt Plinius die drei großen

Fresken des Meisters in der Halle des Befreiers Zeus am Markt von Athen, endlich noch ein Tafelbild, das in Ephesos sei und darstelle, wie Odysseus Wahnsinn heuchelte, als Nestor, Menelaos und Palamedes ihn zum Zuge gegen Ilios abholen wollten. Nur von diesem heroischen Stücke erwähnt Plinius den Ort des Verbleibes, nicht auch für die anderen Werke. Der Zusammenhang macht es nun durchaus wahrscheinlich, daß wir diese Marmorwerke in Athen zu suchen haben. Wir werden sehen, daß unser Meister nach dem für die Stimmung in Athen wirksamen Seesiege von Naxos im Herbste 376 von der attischen Behörde den Auftrag erhielt, für die Stadt eine große eherne Athena zu liefern, die diesen gewaltigen Erfolg verherrlichen sollte. Alles spricht dafür, daß eben dieser ehrenvolle Auftrag den Euphranor bewogen hat, seine Vaterstadt Korinth zu verlassen und sich in Athen eine neue Heimat zu suchen; Plutarch nennt ihn ja geradezu einen Athener — ob wirklich nur seines neuen Bürgerrechtes wegen? Da Euphranor für die beiden Hauptgebiete seiner Tätigkeit, die Malerei und die Modellierung für den Bronzeguß, in Athen keinen ebenbürtigen Gegner fand, so wird es ihm an weiteren Aufträgen von der Gemeinde nicht gefehlt haben. Wir wissen nicht, wann die erwähnte Zeus-Halle gebaut worden ist, die doch ihrer Anlage nach in erster Linie als Gehäuse für patriotische Freskobilder dienen sollte. Alles spricht aber dafür, daß ihre Errichtung gleich nach dem glücklichen Reitergefecht von Mantineia (Juli 362) beschlossen und die Ausmalung Euphranor übertragen wurde. Vielleicht nahm diese Halle nur die Stelle einer ältern ein, so daß ein neuer Riß kaum nötig war und nur die Wandflächen für die Bilder zugeschnitten zu werden brauchten. Darauf deutet vielleicht die Nachricht, die Besucher hätten in der Halle promenieren können und auch Sitzgelegenheit gefunden; ferner die Tatsache, daß der Rat dort auch neue Beschlüsse aufstellen ließ [1]).

[1]) Die Nachweise in der Pausanias-Ausgabe von Hitzig und Blümner Halbbd. 1 (1896) S. 140 und bei W. Judeich *Topographie von Athen* (1905) S. 303.

Pausanias erwähnt im Anschluß an seine kurzen Bemerkungen über die drei Fresken in der Halle den benachbarten Tempel des Apollon Patroos, dessen Kultbild ebenfalls von Euphranor herrührte. Die bisher unternommenen vereinzelten Versuche, dies Kultbild in einer Kopie oder sonstigen Wiedergabe nachzuweisen, entbehren der Überzeugungskraft. Aus Plinius haben wir vorhin gelernt, Euphranor habe auch Kolosse geschaffen; leider erfahren wir nicht, was aus ihnen geworden ist. Somit haben wir sie zunächst in Athen zu suchen. Unter Kolossen pflegt Plinius Bronzearbeiten zu verstehen. Der Ruhm unseres Euphranor beruhte nun aber auf seinen Gemälden und Bronzewerken. In dem Apollon dürfen wir also ebenso einen Bronzekoloß sehen, wie wir ihn in der Athena nachweisen werden. Hierher dürfte auch die Gruppe gehören, die Plinius in seinem Bronzebuch (§ 78) dem Euphranor zuweist, indem er sie etikettiert: *Virtutem et Graeciam, utrasque colossaeas.* Mögen auch diese Benennungen schief sein, so weist die Gruppe doch mit aller Entschiedenheit wieder auf die attische Behörde als Auftraggeberin hin. Mithin wäre also Plinius' Behauptung, Euphranor habe auch Kolosse geschaffen, durch vier Beispiele illustriert. Plinius referiert weiter in seinem Malerbuch: *et marmora et typos scalpsit* (§ 128). Im Marmorbuch heißt es vom Pheidias, er selbst habe den Meißel an den Marmor gelegt [2]). Warum nennt wohl Plinius kein Marmorwerk des Euphranor? Offenbar weil sie nicht über dem Durchschnitte des sonst damals Geleisteten standen. Bei den Marmorwerken wird es sich gewiß nicht um staatliche Aufträge gehandelt haben, sondern um sogenannte Brotarbeiten, die ja auch heute noch großen Meistern willkommen sind, wenn gerade Ebbe im Portemonnaie ist. Wir haben dabei in erster Linie an Grabskulpturen zu denken, die gewiß damals in Athen Meistern mit großem Namen ebenso honoriert wurden, wie heutzutage bei uns, aber kein Anrecht auf einen Platz in der Kunstgeschichte

[2]) Plinius 36, 15: *Et ipsum Phidian tradunt scalpsisse marmora.*

implizierten.—Was haben wir schließlich unter den von Plinius zu guter Letzt hervorgehobener *typi* des Euphranor zu verstehen? Nichts anderes als Terrakotta-Reliefs. Auf Ton als bildnerisches Material zu schließen, zwingt ja schon die Abfolge: *colossi, marmora typi.* Den Ausdruck *typus* gebraucht er für ein Tonrelief nochmal in der Historie vom sikyonischen Töpfer Butades, der in Korinth mit Hülfe seiner Tochter das Porträtrelief erfand. Das Mädchen habe beim Scheine der Lampe die Schattensilhouette vom Gesicht ihres Liebhabers mit einer Linie umfahren; der Vater habe dann in den Kontur Ton gedrückt und daraus ein Relief modelliert *(impressa argila typum fecit).* Die Tonplastik wird durchaus der Neigung Euphranors entsprochen haben; denn er stammte gewiß aus einer Künstlerfamilie, in der diese und die Malerei alteinheimisch war. Diese Neigung bot ihm offenbar neben der anstrengenden Modellierung für den Bronzeguß eine willkommene Zerstreuung; auch wenn die Aufträge sich auf Firstfiguren und Giebelakroterien beschränkt haben und auf Unsterblichkeit wenig Aussicht boten. — Die dem Euphranor gewidmeten Zeilen aus Plinius' Malerbuch zeigen ein so starkes attisches Lokalkolorit, daß wir auf einen attischen Gewährsmann schließen müssen. Nun führt Plinius im Quellenregister zu dem genannten Buch auch auf den Athener Heliodoros, der im 2. Jahrhundert ein Buch über die Weihgeschenke in seiner Vaterstadt geschrieben hat. Aus den mit dem Namen des Verfassers belegten Stellen dieser Schrift, die zitiert werden, ergibt sich, daß Heliodoros den Begriff der Weihgeschenke etwas weit faßte und auch Werke aufführte, die streng genommen auf diese Bezeichnung keinen Anspruch hatten [3]). Die von uns besprochenen Notizen bei Plinius gehen gewiß auf Heliodoros zurück, abgesehen vielleicht von dem Kunsturteil. Als Heliodoros schrieb, standen noch alle Kolosse von Euphranor

[3]) Proben werden mitgeteilt bei E. Sellers *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (1896) S. LXXIV—LXXVII.

an Ort und Stelle; ebenso wohl noch zur Zeit des Plinius — wenigstens bis auf die Athena, für die er dann aber mit aller Sorgfalt die neue Heimat registriert.

Wenden wir uns nun diesem jugendfrischen, im Altertum jedem Bildhauer und Bronzeplastiker herzlich willkommenen Augapfel des Zeus zu. Plinius sagt von ihr im Bronzebuch kurz und bündig: 'Von ihm rührt her jene Athena in Rom, die man nennt Minerva Catuliana und die unterhalb des Capitols von Quintus Lutatius als Weihgeschenk aufgestellt worden ist' [4]). Auf die Erhaltung eines Bildwerkes, das eine solche Angriffsfläche bot, wie Euphranors Athena, durfte man billigerweise nicht rechnen. Aber auch um etwaige Kopien sieht es noch so trübe aus, daß bisher nur ein einziger Kunstgelehrter das Wagnis unternommen hat, eine Gruppe von Kopien auf unsere Göttin zurückzuführen: Adolf Furtwängler hat in einem vielbewunderten und vielgeschmähten Werke dem Euphranor zwanzig Seiten gewidmet und es dabei an Zuweisungen aus dem Monumentenvorrat nicht fehlen lassen. Auch vor der Athena schreckt er nicht zurück [5]). Er behauptet, die Pallas Giustiniani im Vatikan, die bisher alle Welt für ein Werk des ausgehenden 5. Jahrhunderts gehalten hatte, gehöre ebenfalls zu den Kopien von Werken des Euphranor [6]). Daß Fluß und Charakter der Gewandung an dieser Statue für Euphranors Zeit unerhört sind, kehrt den waghalsigen Entdecker nicht; ebensowenig die Tatsache, daß das zu Grunde liegende Original nicht aus Bronze bestanden haben kann, sondern schon eine Marmorarbeit war. Bei Frauenstatuen aus Bronze pflegt der untere Saum des Gewandes frei zu schweben und höchstens an den Füßen aufzufallen. Die Marmorkopisten müssen dann den Saum schon aus statischen Gründen auch auf die

---

[4]) Plinius 34, 77: *Huius est Minerva Romae quae dicitur Catuliana, infra Capitolium a Q. Lutatio dicata.*

[5]) *Meisterwerke der griech. Plastik* (1893) S. 578—597 = *Masterpieces* S. 348—364.

[6]) Helbig *Führer* 1 (1912) S. 28. Beste Abbildung bei Brunn u. Bruckmann, Taf. 200, danach *Masterpieces* S. 362.

Basis fallen lassen und haben mit dieser Zutat gewiß manchesmal ihre liebe Not gehabt. Davon spürt man an der Giustinianischen Athena nichts; das Gewand fällt vielmehr in prächtigem ununterbrochenen Fluß zu Boden, genau wie es das Original zeigte. Diese Bemerkungen mache ich übrigens nur aus Aufmerksamkeit gegen Furtwängler; denn Glauben hat er mit seiner Identifizierung auch bei seinen besten Freunden nicht gefunden.

Angesichts der Heerschar von Athenabildern aus dem Altertum wäre die Wiedergewinnung von Euphranors in Rom bewundertem Werke aussichtslos, wenn uns nicht die begeisterte Verehrung zu Hülfe käme, die der letzte der zwölf Cäsaren unserer Göttin entgegengebracht hat. Wenn Domitians Interesse für die Kunst auch in erster Linie in einer glänzenden Baupolitik Ausdruck fand, so wird er den Schwesterkünsten gegenüber nicht gleichgültig gewesen sein. Leider würdigen die literarischen Quellen für Domitians Kunstpflege neben den ausführlichen Berichten über seine Bauten nicht auch die damit parallel laufende Tätigkeit von Malern und Bildhauern. Es ist hier nicht meine Aufgabe, diesem Gedankengange zu folgen; mir kommt es nur darauf an, auszuführen, daß wir eine Wiedergabe von Euphranors Athena auf Münzen Domitians klipp und klar feststellen können.

Die Athena ist das Lieblingssujet auf Domitians Münzen. Am häufigsten finden wir sie in Kampfstellung mit geschwungenem Akontion. So sehen wir sie auf einer Strichbasis stehend auf Münzen aus allen drei Metallen; daneben gibt es eine ebenfalls recht häufige Reihe, zu der indes kein Kupfer gehört, die dieselbe Athena zeigt, aber auf einem Schiffe stehend [7]). Dies ist eine Wiedergabe von Euphranors Koloß. Da ich die gesamten, unsere Göttin verherrlichenden Bilder auf Domitians Münzen beisammen habe, mag eine kurze Übersicht und dann der Beweis für meine These folgen. Neben der Promachos

[7]) Eine bequeme Übersicht von guten Abbildungen fast aller Münzen Domitians findet man im *Thesaurus Morellianus* 3 (1752) Domitianus tab. 1—26.

kommt am häufigsten eine Athena vom Typus der Giustinianischen vor: linkshin stehend, mit der Rechten die Lanze aufstemmend, die Linke in der Hüfte; weiter die Alkis, mit der Rechten Blitz haltend, mit der Linken die Lanze aufstemmend, an der Schild lehnt — vereinzelt: linkshin stehend mit Nike und Lanze, am Boden Schild — einmal: linkshin eilend mit Schild und Lanze (Cohen 294)—sitzend auf Silbermedaillon und Großbronze (Cohen 184. 662). Auf einem bei Morell Tafel 9,3 abgebildeten Denar sehen wir die eilende Göttin dargestellt mit erhobener Rechten und Schild nebst Speer in der Linken. Auf Kupfermünzen finden wir weiter einen Athenatempel und davor Domitian opfernd; sonst noch Domitian stehend zwischen Athena und Nike (Cohen 516). Sonst finden wir unter Domitian noch kleine Kupfermünzen mit folgenden Bildern: Vorderseite: Pallaskopf, Rückseite: Eule — Kopf Domitians, Rückseite: Ölbaum und Schild — Vorderseite: Kopf Domitians, Rückseite: Kopf der Athena. Der Leser übersieht somit den unserer Göttin gewidmeten Typenschatz auf den Münzen Domitians. Ein genaueres Eingehen ist für unsere Zwecke nicht nötig. Ich wollte die jetzt zu betrachtenden beiden Gruppen nur nicht ganz isoliert vorführen, sondern in ein paar Zeilen das Milieu skizzieren, mit dem sie sich zu einem Ganzen vereinigen.

Der Leser wird lächeln, wenn ich ihm zumute, in der Athena auf den Münzen Domitians, die unsere Tafel 5 zeigt, Euphranors Werk zu erblicken. Doch diese Zumutung soll verschoben werden, bis er Kenntnis von dem folgenden Beweise genommen hat. Die einzige Stelle, aus der wir von Euphranors Athena Kunde haben, ist bereits vorhin mitgeteilt. Sie findet sich in der Naturgeschichte des Plinius und sei ausführlich wiederholt: 'Von Euphranor rührt auch die Athena in Rom her, die genannt wird *Minerva Catuliana* und von Quintus Lutatius unterhalb des Capitoliums als Weihgeschenk aufgestellt wurde'. Wer ist dieser Quintus Lutatius? Ein römischer Aristokrat mit vielseitigen Interessen, der i. J. 78 v. Chr. Konsul war und i. J. 69 den Neubau des Capitols einweihte. Dies

Heiligtum war i. J. 83 ein Opfer der Flammen geworden, so daß dann Sulla Gelegenheit fand, in einem Neubau dem römischen Volke eine Probe von architektonischer Herrlichkeit in seinem Sinne vorzuführen. In der Wahl von Hilfsmitteln war er wie gewöhnlich nicht ängstlich. Als es einmal an Säulen fehlte, ließ er vom Bauplatz des Olympieions in Athen einen Satz von Säulen wegschleppen [8]). Als Sulla i. J. 78 starb, war der Neubau noch weit von seiner Vollendung entfernt. Sullas Freund Lutatius Catulus übernahm dann die Obhut über die Fortsetzung des Baues. Offenbar hat der neue Tempel weniger Schwierigkeiten gemacht als die Nebengebäude, bei denen zum Teil eine gewaltige Niveaudifferenz auszugleichen war. Aus den beiden erhaltenen Weihinschriften des Catulus spricht neben dem Selbstbewußtsein, mit dem der staatliche Auftrag betont wird, ein gewisses Gefühl der Genugtuung über die glückliche Erledigung der Schwierigkeiten des Ehrenamts [9]). Die Hauptinschrift stand wohl in vergoldeten Bronzebuchstaben am Architrav unterhalb des Giebelfeldes [9a]). Als der Neubau beendet war und i. J. 69 eingeweiht wurde, stand Euphranors Athena gewiß schon auf dem ihr zugedachten Platze an einem der Zugänge zum Capitol. Lassen wir die Frage, wie Catulus in den Besitz dieses Prachtstückes gelangt ist, einstweilen beiseite und werfen wir lieber einen Blick auf unsere Tafel 5. Die Göttin ist stets in derselben Aktion dargestellt und immer im Begriffe, ein Akontion zu schleudern [10]).

---

[8]) Plinius 36, 45: *Sic est incohatum Athenis templum Jovis Olympii, ex quo Sulla Capitolinis aedibus advexerat columnas.*

[9]) Dessau *Inscriptiones Latinae* 1 (1892) n. 35. 35a: Q .Lutatius Q. f. Q. [*n.*] Catulus cos. substructionem et tabularium de s. s. faciundum coeravit [ei]demque pro[bavit].

[Q. Lu]tatius Q. f. Q. n. *C[atulus cos. de s]*en. sent. faciundu[m coeravit] eidemque pro[bavit].

[9a]) So darf man wohl schließen aus der Stelle im *Valerius Maximus 6, 9, 5: Quis ignorat Q. Catuli auctoritatem in maximo clarissimorum virorum proventu excelsum gradum obtinuisse? cuius si superior aetas revolvatur, multi lusus, multae deliciae reperiantur. quae quidem ei impedimento non fuerunt quo minus patriae princeps existeret nomenque eius in Capitolino fastigio fulgeret.*

[10]) Zu Taf. 5: Von den Großbronzen 1—4 ist Nr. 1 im kgl. Münz-

Warum soll nun gerade diese Göttin Euphranors Athena sein? Weil die begreifliche und verzeihliche Neigung des Catulus zu Weihinschriften uns diesen Schluß geradezu aufzwingt. Denn er wird seine Athena nicht auf einem Sockel postiert haben, der keine Weihinschrift trug. Auf den Goldstücken 8, 9, 12, 13 und dem Denar 10 unserer Tafel ist der Oberteil des Sockels mit dargestellt. Wir sehen daran zwei kleine Zeichen, die für unsere Zwecke eine Wichtigkeit ohne Gleichen haben. Bei dem mikroskopischen Maßstab dieser Zeichen ließ sich bisher eine plausible Deutung nicht geben; man schloß entweder auf die Buchstaben E A oder auf zwei Figürchen [11]). Eines von den herrlichen Goldstücken der leider zerstreuten Sammlung Montagu bietet uns die beiden kleinen Zeichen in so klarer Gravierung, daß eine Entzifferung möglich wird. Die Abbildung 13 auf unserer Tafel gibt die Goldmünze wieder. Hier sehen die beiden Zeichen so aus: ⊬Δ. Bei dem ersten Zeichen kann es sich weder um ein E noch um einen anderen Buchstaben handeln; ebensowenig beim zweiten um ein Monogramm. Es sind vielmehr zwei Figürchen, die zum dargestellten Bildwerk in engster Beziehung gestanden haben. Unter ihnen begann sicher gleich die Weihinschrift. Wie sind nun aber diese beiden Bildchen zu deuten? Offenbar sollten sie die Wahl einer Athena in solcher Stellung besonders motiviert erscheinen lassen. Es wird sich also um die Verherrlichung der größten Tat handeln, die bisher ein Mitglied der lutatischen Familie vollbracht hatte, um den Seesieg des C. Lutatius bei den Aegatischen Inseln i. J. 241, durch den die schönste Insel des Mittelmeeres den Karthagern entrissen wurde und unter

kabinett in Kopenhagen, 2—4 im Pariser; ebenso die Mittelbronze 6; die Mittelbronze 5 gehört mir, 7 dem Museum in Neapel (Vorderseite leider nicht im Abdruck mitgesandt); das verschollene Goldmedaillon 8 war früher im Pariser Kabinett, das Goldstück 9 ist im Londoner Münzkabinett, der Denar 10 gehört dem Pariser. Abbildungen 11—13 wurden entnommen dem Auktionskatalog der Sammlung römischer Goldmünzen von Hyman Montagu, die 1896 in Paris versteigert wurden (pl. 8 n. 230, 238, 241).

[11]) Zuletzt hat sich Ernest Babelon mit diesen Zeichen beschäftigt (*Revue numismatique* 1899 S. 4), ohne sich bestimmt auszusprechen.

Roms Oberhoheit gelangte. Auf diesen Siegespreis konnten die Lutatier mit Recht stolz sein; und daß sie es auch wirklich waren, zeigt die Rückseite des hier abgebildeten Denars, den Q. Lutatius Cerco während seiner in die Zeit von rund 114 bis 104 v. Chr. fallenden Quästur schlagen ließ. Zu dem Mars-

Abb. 46. Denar des Quästors Q. Lutatius Cerco (um 114—104 v. Chr.)

kopfe der Vorderseite paßt das Kriegsschiff der Rückseite vortrefflich. Es wird umschlossen von einem Eichenkranz, der hier *corona civilis* und *triumphalis* zugleich ist und zugleich die höchste Auszeichnung darstellt, die das römische Volk gewähren konnte.

Kehren wir nun zu den kleinen Zeichen auf unserer Goldmünze zurück, so müssen wir uns auf eine kleine Marinevorlage gefaßt machen. In dem ersten von den beiden Zeichen haben wir den Rammsporn eines Kriegsschiffes zu erkennen. Dieses *rostrum navis* hieß wegen seiner drei Stoßzähne gewöhnlich *rostrum tridens*; bei verkleinerten Darstellungen aber pflegten nur zwei Stoßzähne genau wiedergegeben zu werden. Das beobachten wir auch bei dem abgebildeten Denar, wo vorn zwei Stoßzähne genau nach der Natur erscheinen, der oberste aber zu einer Kurve stilisiert ist. So kehrt dies rostrum auch am Schiffskranz des siegreichen Admirals wieder [12]). Es war ja die Trophäe, die der Sieger dem überwundenen Schiffe ausbrach und im Triumph heimführte. Oberhalb der Weihinschrift am Sockel unserer Athena war der Schiffssporn also durchaus an seinem Platze. Ehe wir diese Behauptung auch auf das zweite Figürchen ausdehnen, müssen wir ermitteln, was dieses denn eigentlich darstellt. Catulus begann seine

[12]) Zum Beispiel bei Agrippa: J. Bernoulli *Römische Ikonographie* 1 (1882) Münztafel 5, 105 und sonst oft.

Aktion gegen die Punier im Frühjahr 241 mit einem Angriffe auf das Zentrum der punischen Macht in Sizilien, die starke Festung Drepanon. Während eines Sturmes erhielt er von der Mauer aus einer Katapult einen Pfeilschuß, der ihm eine schwere Fleischwunde am Oberschenkel beibrachte. Obwohl er sich zeitweilig vertreten und in einer Sänfte tragen lassen mußte, behielt er doch den Oberbefehl bei und leitete die Offensive mit eisernem Willen und durchschlagendem Erfolge. Dieser Heroismus wurde ihm zu Hause hoch angerechnet. Varro begann einen Satz in seiner Kulturgeschichte mit den Worten: 'Denn später wurde dem Konsul C. Lutatius, als er selbst von einer Katapult getroffen war . . .' [13]). Sogar der um 415 n. Chr. schreibende Historiker Orosius nimmt noch von dieser Einzelheit Notiz: 'Inzwischen fuhr Lutatius mit einer Flotte von 300 Schiffen nach Sizilien hinüber und erhielt, als er vor der Stadt Drepana die Schlacht in den ersten Reihen zu besonderer Hitze entfachte, einen Schuß durch den Oberschenkel, wobei er dermaßen mit Geschossen bedeckt wurde, daß eine Rettung nur mit genauer Not möglich war' [14]). Wenn die Historiker von diesem Katapultenschuß mit solchem Nachdruck Notiz nehmen, so wird man sich nicht wundern, daß auch seine eigene Familie mit Stolz jenes Vorfalles gedachte. Unser Catulus konnte dies auf die einfachste Weise tun, wenn er neben den Schiffssporn eine Katapult setzen ließ. Und das hat er auch getan. Vergleichen wir die beste Wiedergabe des Bildchens neben dem Schiffssporn, die Abbildung 13 auf Tafel 5 bietet, mit der hier in Abbildung 47 gegebenen Rekonstruktion der griechisch-römischen Katapult, so bleibt nach den obigen Darlegungen kein Zweifel an der Identität der beiden Objekte möglich. Wenn der Stempelschneider bei einer 1½ *mm* hohen

[13]) Nonius Marcellus *de compendiosa doctrina* S. 552: *Varro de Vita populi Romani lib. III*: *'nam postea C. Lutatio consuli ad Aegatis insulas cum ipse catapulta icius esset'.*

[14]) Orosius 4, 10, 5: Interea Lutatius cum classe trecentarum navium in Siciliam transvectus dum apud Drepanam civitatem pugnam inter priores ciet, transfixo femore aegerrime, cum iam obrueretur, ereptus est.

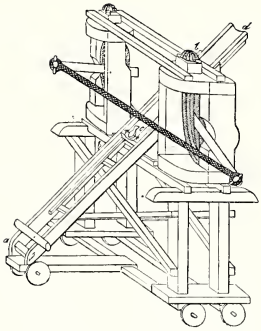


Abb. 47. Griechisch-römische Katapult.

Katapult die Räderchen weggelassen hat, so wird ihm niemand daraus einen Vorwurf machen. Die energische Konturzeichnung am Sockel wird Schiffssporn und Katapult klar und deutlich wiedergegeben haben und war gewiß von demselben Steinmetz gemeißelt, der auch die Weihinschrift ausgeführt hatte. Die sonst in der römischen Geschichte beispiellose Kombination von Katapult und Schiffssporn liefert ohne weiteres den Beweis, daß wir auf den Münzen unserer Tafel 8 das Weihgeschenk des Lutatius vor uns sehen, nämlich Euphranors Athena.

Dieses Meisterwerk der Bronzekunst erscheint unter Domitian nicht zuerst auf römischen Münzen. Schon unter Claudius hatte der Senat dem gewiß in Rom populären Bildwerke die Rückseite einer Mittelbronze gewidmet, auf der die Athena nicht so sorgfältig wiedergegeben ist, wie der Kopf des Claudius und wie die Göttin auf den besten Münzen Domitians. Unsere Abbildung 48 zeigt eine solche Mittelbronze, die vori-

Abb. 48. Mittelbronze von Claudius.

ges Jahr in Frankfurt zu haben war und bei ihrer guten Erhaltung einen Vergleich mit der Göttin auf Domitians Münzen er-

möglicht. Daß Euphranors Werk dann auf den Münzen Domitians so oft wiederkehrt, darf uns nicht wundern. Der Kaiser wird für diese Athena eine besondere Vorliebe gehabt haben und hat sich vielleicht beim Neubau des Capitols besonders mit ihr beschäftigen müssen. Seine Neigung zu Weihinschriften, die sich sonst wohl bei Wiederherstellung alter Bauten zeigte, hat er aber hier im Zaume gehalten und Euphranors Koloß offenbar so gelassen, wie Lutatius ihn montiert hatte. Der durch feines Formgefühl ausgezeichnete 'Frevler' beurteilte den Euphranor gewiß ebenso wie sein Schützling Quintilianus, der jenen einen im Malen und Modellieren gleich wunderbaren Meister nennt [15]). Die auf unserer Tafel abgebildeten Münzen führen uns die Göttin stets in derselben Ausstattung und Aktion vor, aber bei den vom Senat geprägten Kupfermünzen steht sie auf einer Strichbasis (Abbildung 1—7), während sie bei den vom kaiserlichen Fiskus bezahlten Gold- und Silberstücken (Abbildung 8—13) auf einem Schiffe steht, das in die Oberfläche eines höheren Sockels eingelassen ist. Warum hat der Senat Schiff und Basis weggelassen, wie schon zur Zeit des Claudius? Wohl lediglich aus technischen Gründen. Die isolierte Athena machte gewiß nicht so viel Arbeit wie die auf Schiff und Sockel, und die für das in Unmasse geprägte Kupfer geschnittenen Stempel verbrauchten sich ohnehin rasch genug. Diese Erklärung ist jedenfalls weit plausibler als ein Schluß auf das auf Kalkul und Mißtrauen gestellte Verhältnis zwischen Domitian und Senat. Mochten auch die hohen Herren im Senat mit Gefühlen der Verachtung auf den gekrönten Enkel eines Bankiers blicken, so unterblieb natürlich doch in den offiziellen Manifestationen jener Körperschaft alles, was den ohnehin argwöhnischen Flavier hätte reizen können. Ein Kompliment an die Adresse des Kaisers lag ja auch schon in der Wahl gerade der unter Domitian so oft auf dem senatorischen Kupfer erscheinenden Athena.

[15]) Quintilianus *Institutio oratoria* 12, 10, 6: *Euphranorem admirandum fecit quod et ceteris optimis studiis inter praecipuos et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit.*

Ehe wir zur kunstkritischen Würdigung des uns hier beschäftigenden Bildwerkes übergehen, wollen wir kurz die Frage beantworten, wie Lutatius in den Besitz dieses hervorragenden Stückes gelangt ist. Es ist wohl die Annahme geäußert, die Athena möge zur gewaltigen Beute gehört haben, die Aemilius Paulus im Jahre 167 bei seinem dreitägigen Triumphe über Makedonien und König Perseus aufgeführt habe. Bei dieser Annahme bleibt aber der frühere Aufenthaltsort der Athena unklar und nicht minder die naheliegende Frage, wie es kam, daß das Kunstwerk noch nahezu hundert Jahre disponibel war. Lutatius hat für das Stück gewiß keine namhafte Summe angelegt. Der Gedanke an Lutatius' Freund Sulla und seine Heimsuchung Athens beseitigt alle Schwierigkeiten. Als Sulla am 1. März 86 nach langer erbitternder Belagerung die geistige Hauptstadt Griechenlands in seinen Besitz bekam, ließ er seine Legionare nach Herzenslust morden und plündern und brütete noch weitere Schreckensdekrete; aber eine Gesellschaft von römischen Senatoren, die gerade in seinem Lager zu Besuch weilten, legte für die arme Stadt ein gutes Wort ein und verhütete so das Schlimmste. Wir dürfen wohl annehmen, daß auch Sullas Freund Lutatius die Reise der Senatoren benutzt hat, um sich ebenfalls nach Athen zu begeben und seinen Freund wiederzusehen. Bei einem Gange durch die Stadt wird ihm dann Euphranors Athena auf ihrem Schiffe zu Gesicht gekommen sein. Das Schiff erinnerte ihn sofort an den großen Ahnherrn seines Hauses, und seine Familienpolitik wird ihm den Gedanken suggeriert haben, daß es gewiß einen guten Eindruck machen würde, wenn er dies herrliche Stück dem Juppiter Capitolinus darbrächte. Sulla, dessen Gutmütigkeit gegen seine Freunde sprichwörtlich war, hat ihm die Statue gewiß bereitwillig versprochen. Nepos erzählt von ihm, er habe i. J. 84 bei seiner Rückkehr aus Kleinasien im Peiraieus Station gemacht und alle 'Geschenke', die er in Athen bekommen habe, abschicken lassen [16]). Wir dürfen wohl mit

[16]) Cornelius Nepos *Atticus* 4, 2: *At Sulla adulescentis officio collaudato omnia munera ei, quae Athenis acceperat, proficiscens iussit deferri.*

Sicherheit annehmen, daß sich unter diesen Geschenken auch Euphranors Athena befunden hat. Die Athener haben gewiß mit tränenden Augen das herrliche Gußwerk, das beinahe drei Jahrhunderte lang seinen Posten behauptet hatte, die Stadt verlassen sehen. Aber sie hatten ja während der Belagerung den römischen 'Wüterich' durch ihre Ulkereien gereizt und mußten ein oder zwei Jahre später noch ruhig mit ansehen, daß die Säulen für das neue Olympieion vom Bauplatze weg nach Rom geschleppt wurden.

Der Seesieg bei Naxos i. J. 376 und der Auftrag an Euphranor.

Zu Anfang dieses Abschnittes haben wir an die wohlüberlieferte Tatsache erinnert, daß Euphranor nach dem ruhmvollen Reitergefecht von Mantineia i. J. 362 von der attischen Behörde den Auftrag erhielt, diesen Sieg durch ein großes Fresko zu verherrlichen. Da seine Athena nun gegen alle bisherige Tradition auf einem Schiffe steht, so muß diese Postierung durch einen ganz besonderen Anlaß begründet gewesen sein. Diese Erwägung führt von selbst dazu, den Anlaß in einer Seeschlacht zu suchen, die den verblichenen Stern von Athen in alter Größe aufleuchten ließ. Es bedarf nur einer mäßigen Kombinationsgabe, um sich die hier in Frage kommenden geschichtlichen Einzelheiten zu vergegenwärtigen. Das sizilische Abenteuer der Jahre 415—413 hatte der Stadt der Pallas Flotte und Heer gekostet und den Politikern am Eurotas den Gedanken aufgezwungen, die Konjunktur auszunützen. Sparta strich begierig die stets, wenn die Parole gegen Athen lautete, zur Verfügung stehenden Dareiken des Großkönigs ein und schuf sich eine Flotte. In Athen wurden derweil die politischen Katzbalgereien eifriger fortgesetzt als der Bau einer neuen Flotte. Erst die Abrechnung bei Aigospotamoi i. J. 405 und die bedingunglose Unterwerfung im Jahre darauf führten den Athenern zu Gemüte, wie es jetzt eigentlich um ihre Freiheit stand, für die sie stets den letzten Obol und den letzten Blutstropfen geopfert hatten. Die politische Entmündigung führte zur plan-

mäßigen Anspannung aller Kräfte und zu heißem Werben um die Wiedergewinnung der See, die einst goldene Jahrzehnte beschieden hatte. Und Sparta, das wohl zur Not sich selbst beherrschen konnte, aber nicht andere, erleichterte den Athenern ihr neues Aktionsprogramm. Mancherlei Vorteile wurden gewonnen; so bei Knidos i. J. 394. Aber die Sünden von Jahrzehnten ließen sich nicht so rasch wettmachen; vorläufig mußte die Vormundschaft weiter ertragen werden. Da endlich im Oktober 376 zersprengte der bewährte Stratege Chabrias bei Naxos die spartanische Flotte vollständig. 'Mit 49 erbeuteten Trieren, 3000 Gefangenen, 160 Talenten kehrte Chabrias nach Athen zurück. Der Sieg, der erste, den Athen seit 406 wieder selbst und allein erkämpft hatte, wurde gefeiert wie kaum je ein anderer: Die Tage der alten Herrlichkeit schienen wieder anzubrechen' [17]). Das graue Elend der langjährigen Entmündigung war mit einem Schlage verflogen, und im Gefühle der Genugtuung fand das souveräne Volk in Chabrias den willkommenen Mann, an dem es sein Anerkennungsbedürfnis auslassen konnte. Es wurde beschlossen, den siegreichen Admiral, seine Kinder und Kindeskinder von der Zahlung der Steuern zu befreien, ihm auf dem Markte eine Bronzestatue zu errichten, die ihn in Erinnerung an frühere strategische Leistungen als hockenden Hopliten darstellen sollte, wie er mit gehobenem Schilde und gehobener Lanze sich auf den Angriff einer heransprengenden Schwadron gefaßt macht; und weiter ihn durch einen goldenen Kranz auszuzeichnen [18]). Demosthenes erzählt gelegentlich, Chabrias habe den Kranz nicht behalten, sondern auf die Burg getragen und der Göttin zu Füßen gelegt. Diese Überweisung erforderte die in Athen gangbare religiöse Praxis durchaus. Den Athenern galt ihre Göttin als Erfinderin des Kriegsschiffes, und jedes attische Kriegsschiff führte ein Palladion mit, das den Schutz, unter dem es stand, versinnbildlichen sollte. Wenn die Athener nach der Schlacht

[17]) Eduard Meyer *Geschichte des Altertums* 5 (1902) S. 394.

[18]) Die Belege bei Arnold Schäfer *Demosthenes und seine Zeit* 1 (1885) S. 42.

von Lesbos den siegreichen Admiral mit solcher Begeisterung auszeichneten, wäre es da möglich, daß für ihre Göttin nichts geschah, der man doch mit dem Sieger selbst das Hauptverdienst um den Sieg zuschreiben mußte? In Wahrheit wird nicht nur der Sieger eine Bronzestatue erhalten haben, sondern auch die Göttin; Chabrias hatte ja Geld genug mitgebracht. Wer die Statue des Chabrias modelliert hat, erfahren wir nicht; sie wird kaum über Lebensgröße gewesen sein, und irgend einem tüchtigen Grabplastiker fiel wohl die Aufgabe zu. Aber das Standbild für die Göttin mußte doch naturgemäß ganz anderen Anforderungen entsprechen, und der erste beste Anfänger oder Durchschnittsmann konnte nicht in Frage kommen, sondern nur ein Künstler, der in der Bronzeplastik einen guten Namen hatte. Diese Kombination wirft das erste Licht auf seine Persönlichkeit. Ob Euphranor damals schon in Athen ansässig war, läßt sich nicht sagen; jedenfalls hatte er dort gute und einflußreiche Bekannte, die ihn dann wohl in der Stadt festgehalten haben. Euphranors Athena war für die Aufstellung auf einem Schiffe entworfen und muß also auch in dieser Stellung gewürdigt werden. Man darf nicht einwenden, daß das Schiff der Athena nicht den Typus des griechischen Kriegsschiffes aus der Zeit um 375 zeigt; denn der schiffsförmige Sockel unter dem Koloß des Euphranor bestand doch natürlich aus Marmor und wird von Sulla nicht nach Rom mitgenommen worden sein. Catulus ließ dann seinen Sockel in Form eines Kaperschiffes herstellen, wie sie zur Zeit des ersten punischen Krieges üblich war. Jetzt sollte ja die Athena eine ganz andere Schlacht verherrlichen. Die Eule neben den Füßen der Göttin ist gewiß römische Zutat. Denn das ruhig dreinschauende Käuzchen steht in zu schroffem Gegensatz zur Göttin und ihrer heftigen Aktion. Doch sehen wir uns das Werk näher an!

Beim ersten Anblick macht es wohl den Eindruck, als ob die jedem Athener wohlbekannte Göttin, so wie sie noch zahlreiche panathenaische Amphoren zeigen, unserem Meister Mo-

dell gestanden habe, nachdem sie zuvor ihren attisch-ionischen Helm mit einem korinthischen vertauscht. Sowohl Beinstellung wie Bewaffnung und Aktion der Arme gleichen einander durchaus. Aber die Situation ist doch recht verschieden. Auf den Vasen holt die Göttin in Ruhe mit der Lanze aus; der Oberkörper ist unmerklich vorgeneigt, der rechte Fuß auf den besten Exemplaren der Münzen zur Verstärkung des Lanzenschwunges mit der Spitze zurückgestellt. Auf den besten unserer Münzen neigt die Göttin ferner den Oberkörper leicht zurück, so daß ihre Füße auf Ballen und Zehen ruhen. Wenn diese Aktion der Füße der des Originals entspricht, so hätten wir hier mit einer Neuerung zu tun, die im Bronzeguß Epoche machte nud nur ganz vereinzelt im Relief und in der Konturenzeichnung zu beobachten ist. Aber dürfen wir unsern Münzen in diesem Detail trauen? Der unter 5 abgebildete As gibt unsere Athena am sorgfältigsten wieder und zeigt, daß der linke Fuß steiler gestellt war als der rechte; aber auch auf den andern Stücken sind in keinem Falle beide Füße mit voller Sohle aufgesetzt, sondern immer mehr oder weniger gehoben. Aus Abbildung 5 ergibt sich deutlich, daß die Göttin plötzlich Halt gemacht hatte. Sie hatte sich also im Schwunge mitten auf dem Schiffe niedergelassen und sofort den rechten Arm zum Wurfe erhoben, ehe noch der Schwung durch Rückneigung ihres Körpers ausgeglichen war. Diesen Rückprall scheint die Statue meisterhaft zum Ausdruck gebracht zu haben. Auch die Beinstellung ist in der antiken Bronzeplastik vereinzelt geblieben. Da nur Ballen und Fußspitzen die Basis berührten, die Statue aber kein Eisengerüst im Inneren hatte, so mußte die Ponderation mit der größten Sorgfalt berechnet sein. So konnte nur ein Meister modellieren, der die plastischen Qualitäten der Bronze genau kannte und in schöpferischer Weise zu verwerten wußte. Welch ein Abstand zwischen der Ponderation dieser Athena und dem Rosse Alexanders aus Ercolaneo mit seiner armseligen Stütze unter dem Bauche! Wenn diese Gruppe wirklich mit dem Namen des

Lysipp verknüpft werden darf, so verdient doch Euphranor schon wegen der kühnen Fußstellung seiner Athena eine ganz andere Anerkennung. Über die Tracht unserer Göttin brauchen wir kein Wort zu verlieren, weil sie die übliche ist und sein mußte. Die Göttin trägt den linnenen ionischen Ärmelchiton und darüber den Peplos mit Überfall, der unter Brust und Gorgoneion gegürtet ist. Das Gorgoneion lehnt sich noch an die alte Weise an und zeigt ein tief herabfallendes Rückenstück, das damals schon ziemlich aus der Mode gekommen war. Euphranor hat es wohl besonders darum beibehalten, weil er durch die zischenden Schlangen am Rückenstück die heftige Aktion der Göttin noch stärker betonen wollte. Die feurige Energie und Erregtheit der Göttin war dem Meister gewiß vorzüglich gelungen. Die Zahl der Schlangen an der Aigis schwankt an der durch den Schild nicht verdeckten Seite der Göttin auf den verschiedenen Münzen zwischen 4 und 8; alle guten Anhaltspunkte sprechen für die erste Zahl. Auch an diese war Euphranor nicht durch einen Kanon gebunden.

Ein Blick auf die Waffe in der geschwungenen Rechten der Göttin ergibt, daß sie niemals im Begriffe ist, ihre Lieblingswaffe, den Speer, zu schleudern, sondern stets einen Wurfspieß schwingt. Beide Waffen taten im Land- wie im Seekriege ihre guten Dienste, und ein besonderer Grund für die auffallende Betonung des Spießes ist nicht ersichtlich [19]). Wenn unser Meister hier also eigene Wege geht, so liegt doch die Annahme am nächsten, daß diese Wege auf seinem eigenen Gebiete zu suchen sind, dem künstlerisch-ästhetischen. Und folgt man ihm auf dieses Gebiet, so läßt die Klarheit nicht lange auf sich warten. Die Künstler versuchen offenbar die von einer isolierten Person geschwungene oder sonst wagerecht oder schräg frei im Raume gehaltene Lanze möglichst unauffällig wiederzugeben. Ein vortreffliches Beobachtungsmaterial bietet die genaueste Replik unserer Göttin, nämlich die Athena auf den pan-

[19]) Das ganze Material über das Akontion in Darembergs *Dictionnaire* unter *Iaculum*.

athenäischen Amphoren. Von den sechzehn bequem veröffentlichten Exemplaren zeigt nur eine die Lanze in ihrer ganzen Länge; auf zehn Exemplaren ist sie zum größten Teil hinter dem Schilde verborgen; auf einer ist die rechte Hand der Göttin wohl zum Wurfe erhoben, aber gänzlich leer, und auf einer anderen sehen wir einen pfeilförmigen Gegenstand in der Hand der Göttin. Auch da, wo die Lanze ganz erscheint, ist sie so kurz, daß sie mit gutem Grunde für ein Akontion genommen werden kann [20]). Der griechische Künstler will eine frei den Raum durchschneidende Lanze möglichst vermeiden. Die durch jene Lage entstehende Linie vertrug sich nicht mit seinem Formgefühl und mußte durch Kürzung oder Überschneidung unauffällig gemacht werden. Diese Tendenz beobachten wir sonst auf Schritt und Tritt. Auch die korinthische Vasenmalerei der archaischen Zeit bietet schon Beispiele für dieses Verstecken der geschwungenen Lanze. So sehen wir am Fries einer neuerdings gut abgebildeten Schale zwei Paar kämpfende Hopliten: Aineias und Aias, Achill und Hektor [21]). Das Ende jeder Lanze läßt der Meister in der oberen Umrahmungslinie des Frieses verschwinden, während die Spitze und der benachbarte Teil des Schaftes entweder durch den Schild der Hopliten verdeckt wird oder aber den Schild überschneidet So sieht man eigentlich nur den Teil des Lanzenschaftes, der das Feld des Frieses zwischen der erhobenen Hand des Werfenden und dem Friesrahmen durchschneidet, und die aufdringliche gerade Linie ist beseitigt. Daß die attischen Meister der besten Zeit eine solche Beseitigung mit besonderer Geschicklichkeit herbeizuführen wissen, versteht sich bei dem Formgefühl dieser Maler von selbst. — Völlig verschieden wird dagegen die Behandlung der Lanze, sobald die Träger nicht isoliert sind. Bei der Darstellung eines Kampfgewühles, wo die Wirkung der Linie einen gänzlich abweichenden Charakter annimmt, greift der Meister weder zu stärkeren Verkürzungen, noch zu aller-

[20]) *Monumenti inediti* 10 (1878) tav. 47. 48.
[21]) *Monuments et Mémoires* 16 (1909) pl. 13.

hand Über- oder Unterschneidungen; die energischen geraden Linien der Lanzen werden dagegen noch als Kontrast zu der lebhaften Bewegung der Körper und Extremitäten benutzt. Auf einzelne Beispiele einzugehen ist nicht nötig. Zu besonderer Wirksamkeit wissen die Künstler schließlich die ruhende Lanze auszunutzen, sowohl in der Malerei wie in der Plastik. Die ruhende Lanze einer still dastehenden Athena wird niemals verkürzt oder cachiert. Der Künstler stellt die Lanze gern etwas vom Körper ab, so daß sie schnurgerade emporsteigt; manchmal neigt er sie auch unmerklich, so daß sie sich dem Kopfe des Trägers etwas nähert. Recht beliebt war auch das Motiv des Schrägstellens, wodurch eine besonders ansprechende Wirkung erreicht zu werden pflegt. Und nicht nur bei sitzenden Gestalten. Auch die Vasenmaler wissen dies Motiv mit Erfolg zu verwenden. Nach diesen Zwischenbemerkungen bedarf das Akontion in der Rechten der Athena unseres Euphranor keiner Erklärung mehr.

Kopien von Euphranors Athena.

Wir haben in diesem Abschnitte noch Wichtigeres zu tun als den Beziehungen nachzugehen, die etwa die Athena unseres Meisters mit der Nike von Samothrake verbinden, oder jenes Münzbild zu erörtern, das uns Stateren der lykischen Seestadt Phaselis vorführen. Sie zeigen auf dem Vorderteil eines Kriegsschiffes die Athena, wie sie mit der Rechten einen Blitz schleudert und den mit der Aigis bewehrten linken Arm vorstreckt. Diese gegen 200 v. Chr. geschlagenen Stücke geben wohl ein in Phaselis vorhandenes Bildwerk wieder, dessen Hauptfigur auf kleineren Münzen auch ohne Schiff wiederkehrt [22]). Es bleibt uns noch übrig, den Euphranor als künstlerische Persönlichkeit wiederzugewinnen, zum wenigsten in seiner Eigenschaft als Bildner. Aber wie ist das noch möglich, nachdem

[22]) Abbildungen im *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum. Lycia* (1897) pl. 16, 12. *Revue numismatique* 1898 pl. 2, 9. *Zeitschrift für Numismatik* 24 (1904) Taf. 3, 18.

der Gewinn aus den Münzbildern doch genau gebucht zu sein scheint? Gerade auf Grund der Münzbilder sind wir in der Lage, Marmorkopien vom Kopfe der Athena und eine kleine Bronzekopie der ganzen Figur nachzuweisen. Der schönste Athenakopf, den uns die Münzen des Altertums zu bieten vermögen, findet sich auf Goldstücken von Domitian. Die Abbildung 11 unserer Tafel bietet das schönste mir bekannte Exemplar. Das wegen Raummangels auf unserer Tafel hier in Autotypie abgebildete Stück zeigt den Kopf der Göttin genau

Abb. 49. Goldmünze Domitians mit dem Kopf der Athena.

so; nur sehen wir hinter ihm noch das Akontion, dessen kleine, mit Widerhaken versehene Spitze ungeschickt stilisiert ist [23]). In unserem Zusammenhange kann es keinem Zweifel unterliegen, daß beide Goldmünzen den Kopf der Athena des Euphranor wiedergeben, und zwar das auf unserer Tafel wiederholte Stück mit ungewöhnlicher Lebendigkeit und Schärfe. Auch unter den uns von der antiken Kunst vermachten Skulpturen gibt es einen Athenakopf, den man als den schönsten von allen bezeichnet hat. Und diesen Kopf trägt die Pallas von Velletri im Louvre (Abb. 50), deren Oberteil ich zur Bequemlichkeit des Lesers auf Tafel 6 in Frontansicht und auf Tafel 7 im Profil abbilde. Schon ein oberflächlicher Vergleich ergibt die überraschende Tatsache, daß beide Köpfe identisch sind. Hielten meine Leser es der Mühe wert, mich zu fragen, was mich auf diese Zusammenstellung gebracht hat, so müßte ich antworten: lediglich die Bildung des Mundes — besonders die nervös bewegte, leicht vorgeschobene Oberlippe der Pallas im Louvre. Daß die Köpfe sonst in der Silhouette der Behandlung des Haa-

[23]) Auch dies Stück gehörte der Sammlung Montagu an; unsere Abbildung aus dem Auktionskatalog pl. 8, 229.

Abb. 50. Pallas von Velletri. (3.05 *m*)

res und allen sonstigen Einzelheiten übereinstimmen, braucht kaum erwähnt zu werden. Beobachtet man den Kopf unserer Göttin auf dem Goldstücke Tafel 5 Abb. 11 genau, so fällt einem sofort auf, daß der Mund auch auf den Stempelschneider besonders eingewirkt und ihm offenbar große Mühe gemacht hat. Bei der Kleinheit des Maßstabes verdient seine Wiedergabe des Kopfes alle Anerkennung.

Welche Bewandtnis hat es nun mit dem Gesichtsausdruck unserer Göttin, der niemals richtig gewürdigt worden ist? Würde man einen Physiognomiker vor die Statue führen und ihn fragen, welche Seelenstimmung sich im Gesicht der Göttin wiederspiegelt, so würde er ohne Verzug antworten: Die Verachtung. Es versteht sich, daß dieser Affekt bei der Tochter des Zeus nicht in der Weise zum Ausdruck gebracht ist, wie es die Künstler wohl bei Menschenkindern machen [24]). Bei der

[24]) Man vergleiche die Beispiele bei Charles Darwin *The expression of the emotions in man and animals* (1872) S. 255 pl. 5.

künstlerischen Würdigung des Gesichtes unserer Athena dürfen wir nicht den Wurfspieß vergessen, den die Schirmherrin Athens mit der Rechten in Augenhöhe hielt und der die Linksneigung des Kopfes wie den Ausdruck des Gesichtes gewiß mit beeinflußt hat. Die scharfkantig absetzenden Augenbrauen, die an der Nasenwurzel stark betont werden, deuten auf leise Aktion des Augenbrauenrunzlers, die aber hier nicht zu einer Faltenbildung führen durfte. Der aus engen Lidspalten auf den Feind herabfallende Blick gibt dem Gesicht neben der Mimik der Oberlippe sein charakteristisches Gepräge, bei dem auch die Wirkung der inneren Augenwinkel sich nachdrücklich geltend macht. Während die Nase dann ohne jede Blähung der Nüstern wiedergegeben ist, erscheint die Oberlippe wegen der starken Schürzung recht kurz, vereinigt sich dann in den leise gesenkten Mundwinkeln mit der in Frische und Fülle ebenso meisterhaft modellierten Unterlippe. Würde die Göttin lächeln und die jetzt tief gebetteten Augen aufschlagen, so hätten wir ein Frauenantlitz von märchenhafter Schönheit vor uns. Dazu trüge auch das vielbewunderte Oval des feinen Gesichtes nicht wenig bei. Der Bau des Gesichtsschädels tritt unter der dünnen Fleischdecke lebendig zutage, während die Wangenbeine ebenso geschickt verdeckt sind. Der in schwungvoller Linie aus der Büste aufsteigende Hals läßt die sonst manchen Frauenhals entstellenden Kopfnicker nicht erkennen und entspricht in seinem vollendeten Ebenmaß ganz der Forderung der modernen Ästhetiker, nach der ein schöner Frauenhals drehrund sein muß.

Was hat unser Meister aus der alten Athena mit ihrem lieben runden Gesicht gemacht? Er stellt vor uns hin ein Weib von überirdischer Schönheit, aus dessen Antlitz uns ein Gedankenhaushalt entgegenleuchtet, der keiner Sterblichen beschieden war. Dies Athena-Ideal war sein ureigenes Eigentum. Doch dürfen wir wohl fragen, wie es entstanden ist. Sollte unser Meister nicht als junger Mann Frauengestalten des Euripides klopfenden Herzens beobachtet und ihr Ringen gegen

Schicksal, Leidenschaften und Zwang der Verhältnisse mit erlebt haben? Seine Göttin stellt jedenfalls gegenüber den Bildern der Göttin aus dem 5. Jahrhundert einen Frauentypus dar, dessen Trägerin nicht gewohnt war, als ewig Wolle zupfendes Haustier seine Tage im Frauenzwinger zu verbringen, sondern herrisch seinen Anteil an der Gedankenarbeit des Mannes forderte. Nur aus diesen Erwägungen scheint mir Euphranors Athena verständlich. Auch der Ausdruck der Verachtung, die ihm für die Situation seiner Göttin sehr zupasse kam, ist doch wohl eine künstlerische Verwertung von Bildern aus der Erinnerung des Meisters.

Wie kommt nun der Kopf unserer Athena auf diesen Körper? Es bedarf keiner Begründung, daß Euphranors lebhaft bewegte Göttin sich nicht einfach in Marmor umsetzen ließ. Die frei aus dem Gewande heraustretenden Füße hätten die zentnerschwere Last des Marmors nicht getragen, und das triviale Hülfsmittel der Baumstämme wäre für die Wirkung der speerschleudernden Gestalt geradezu mörderisch gewesen. Da umarbeiten nicht Sache der Kopisten war und auch die Liebhaber abgeschreckt hätte, so gab es zwei Auswege: entweder den Kopf mit oder ohne Büste allein zu kopieren oder den Kopf auf einen fremden Körper zu setzen; denn gerade der herrliche Kopf verlieh dem Kunstwerke in erster Linie seinen Wert und auf ihn kam es also den Liebhabern von Kopien besonders an. Vom Kopfe mit oder ohne Büste sind mehrere Exemplare erhalten, deren Zugehörigkeit zur Pallas von Velletri längst erkannt worden ist [25]). Da der Kopf der Pariser Statue weitaus die beste Kopie darstellt, so sollen uns die übrigen Kopien hier nicht weiter beschäftigen, sondern nur noch gewisse Einzelheiten der Pallas Velletri rasch gurchgegangen werden. Ihre Höhe beträgt vom Scheitel des Helms bis zur Oberfläche der Basis 3 *m* 5 *cm* und mißt genau 7¾ Kopfhöhen. Im obern Helm-

---

[25]) Darüber zuletzt A. Furtwängler in den *Meisterwerken* S. 306 = *Masterpieces* S. 141, 2.

rund beobachtet man ein Zapfenloch, in dem der fest aufliegende Büschel verankert war (nach Ausweis der Münzen saß der Büschel nicht auf einem Stiel). Den Scheitel umzieht eine Binde; das Haar ist beiderseits über dem Ohr zu einer derben Flechte gewunden und in den Nacken gestrichen; so auch nach den Münzen. Ich will hier nicht nebenbei noch die Frage erledigen, wann der korinthische Helm in Athen offiziell bei Kunstwerken, die für die Öffentlichkeit bestimmt waren, zugelassen worden ist. Bei den Bildern unserer Göttin aus dem Kreise des Pheidias fehlt er noch durchaus. Geläufig sind uns ja die Strategenbüsten mit diesem Helm, von denen besonders die des Perikles ikonographisch gesichert werden konnten. Perikles wird wohl zuerst mit dem korinthischen Helm dargestellt worden sein. Die Herrin Athens erscheint auf den athenischen Silbermünzen ausnahmslos im attischen Helm. Unter den seit 406 geprägten Kupfermünzen gibt es eine Sorte, deren Vorderseite den Kopf mit korinthischem Helm zeigt[26]). Dieser Helm hat hier offenbar lediglich zur Schaffung von Stempelvarianten gedient und erscheint hier wohl zum ersten Male auf dem Haupte der Göttin[26a]). Ob unserem Meister für seinen Koloß der korinthische Helm in den Kontrakt gesetzt war, scheint mir mindestens zweifelhaft. Euphranor wird den altmodischen, offiziellen attischen Helm darum nicht beibehalten haben, weil er zu dem herrlichen Gesichtsoval nicht so gut gepaßt hätte wie der korinthische, dessen Silhouette mit der Gesichtslinie zu einer Einheit verschmolzen ist.

Wir haben schon gesehen, warum der Kopist sich für den Körper der Göttin Euphranors nach einem für den Marmor geeigneten Ersatz umsehen mußte. Er hat dann für den Kopf nach einer Kostümfigur Umschau gehalten und sich eine Athena aus den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts ausgesucht, deren Gewandung mit den besten Gegenstücken ihrer Zeit konkur-

[26]) So datiert Beulé wohl mit Recht: *Les monnaies d'Athènes* (1858) S. 74.

[26a]) Myrons Gruppe bleibt hier als plastische Verkörperung eines Mythos aus dem Spiel.

rieren kann, aber zum Kopfe doch in einem starken Gegensatze steht. So gibt die Pariser Statue noch einen wichtigen Anhalt für die Größe von Euphranors Athena. Als sicher haben wir zu betrachten, daß der Kopf bei Euphranor genau mit dem Kopf der Athena des Kopisten in den Maßen übereinstimmte: auch das Verhältnis von Kopfhöhe zur Körperhöhe wird bei Euphranor genau 1: $7^3/_4$ betragen haben. Um das zu erreichen, ist eine kleinere Athena als Modell benutzt und ganz mechanisch mit Hülfe der beiden noch heute üblichen Meßlatten auf die gewünschte Ausführungsgröße gebracht worden. Wie die hier als kostümierter Sockel verwendete Athena vorher aussah und ob sie wirklich mit Kresilas in Verbindung zu bringen ist, soll hier als für unsere Zwecke belanglos nicht weiter erörtert werden. Als Höhe von Euphranors Athena haben wir rund $3¼$ *m* oder $10^1/_2$ Fuß attisch anzunehmen.

Eine Athena-Statuette nach Euphranor.

Als ich bei meinem letzten Aufenthalte in London nach getaner Arbeit des Genusses wegen noch durch einige Säle des Britischen Museums zu schlendern pflegte, fiel mir eines Tages im Saal der antiken Kleinbronzen die auf Tafel 8 abgebildete Statuette der Athena auf. Ich habe dann noch wiederholt mit ihr geliebäugelt, aber die momentanen anderweitigen Interessen verhinderten mich, mir das Figürchen einmal in die Hand geben zu lassen. Bei Beschäftigung mit der vorhin von uns betrachteten Gruppe von Münzen Domitians fiel mir die Statuette noch gerade zur rechten Zeit ein. Ich schlug die Beschreibung in dem schönen Katalog der antiken Kleinbronzen des Britischen Museums nach, stieß dabei aber auf die folgende Anmerkung: 'Es ist indes ziemlich zweifelhaft, ob die ganze Figur nicht ein moderner Abguß von irgend einem Original ist, da ihre Oberfläche nicht ohne Einwand bleiben kann' [27]). Hätte ich die Fi-

[27]) H. B. Walters *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman and Etruscan in the department of Greek and Roman Antiquities British Museum* (1899) S. 186 n. 1034: *'It is however rather doubtful whether the whole figure may not be a modern casting from some other original, as the surface is not satisfactory'.*

gur bei günstiger Beleuchtung gesehen, so wäre mir wohl gleich aufgefallen, daß wir es hier nicht mit einem antiken Guß zu tun haben. Als jetzt auf meine Veranlassung von der Statuette Photographien in Front- und Rückenansicht aufgenommen wurden, haben die Herren von der Londoner Antikenabteilung mit denen von der mittelalterlichen Abteilung eine Art Standgericht abgehalten und den Liebling des Zeus der eben genannten Abteilung überwiesen, in der sie der Interessent jetzt also zu suchen hat. Unser Bildchen stammt aus der Blütezeit des Bronzegusses der italienischen Frührenaissance, also der Zeit von etwa 1450—1500 und hat zahlreiche Verwandte, unter denen wohl die kleinen Abbilder des Dornausziehers die schönsten sind [28]). In der Londoner Athena eine Kopie nach dem Original zu suchen, wäre mehr als verwegen; denn die Auffindung einer 3 *m* hohen Bronzestatue der Göttin wäre gewiß als Ereignis angesehen und die Statue selbst eifersüchtig gehütet worden. Wir dürfen in der kleinen Athena nur die Kopie einer gleich großen antiken Vorlage sehen, die jetzt verschollen oder gar verloren ist. Für unsere Zwecke bleibt auch die Renaissancekopie höchst erwünscht, so daß eine kurze Würdigung als selbstverständlich erscheinen muß.

Bis zum 23. April 1824 war sie im Besitze des feinsinnigen Londoner Kenners und Sammlers Richard Payne Knight, der sie schon lange veröffentlicht hatte, als sie mit seinen anderen Schätzen durch Vermächtnis dem Britischen Museum zufiel [29]). Wo er die Statuette erworben hat, sagt er nicht; aber gewiß ist er in Italien an das Stück gekommen, wo er lange Jahre gelebt hat. Auch die zugleich veröffentlichte Statuette des Apollo, in der man ein Abbild vom Apollon des Kanachos zu sehen pflegt, hat er in Italien erworben, und zwar aus der Sammlung Gaddi. Daß er seine Athena für einen antiken Guß hielt, soll ihm gern nachgesehen werden; imponiert hat mir seine Be-

[28]) Drei sehr gute Stücke sind abgebildet in den *Monuments et Mémoires* 16 (1909) pl. 12.

[29]) In den *Specimens of antient sculpture* 1 (1809) S. 22. pl. 13.

hauptung, seine Minerva sei die Kopie einer Figur von kolossaler Größe. Die Londoner Statuette ist genau 20 *cm* groß und mit der phantastischen Basis 247 *mm*. Vergleichen wir sie mit dem besten Münzbilde von Euphranors Athena, der Nr. 5 auf Tafel 5, so müssen wir gestehen, daß die Göttin bei der Verkleinerung auf ein Fünfzehntel ihrer ursprünglichen Größe nicht allzu viel verloren hat; am meisten wohl das Gesicht, das jetzt von Euphranor nicht mehr viel aufweist. Die Haltung der Arme entspricht bei dem Figürchen dem Original wohl besser als auf der Münze, während die Aigis mit den Schlangen starken Veränderungen unterworfen worden ist. Auch der Überfall des Peplos ging bei der Statue nur bis zum Gürtel. Der Fluß der Falten ist vortrefflich wiedergegeben, und auch die vom Gürtel herabfallende Steilfalte nicht verloren gegangen. Die Rückenansicht des Werkes möchte ich dem Leser nicht vorenthalten; ich gebe sie daher hier in halber Größe des Originals (Abb. 51). Das Haar der Göttin ist im Nacken genau so verschnürt wie bei der Pallas von Velletri. Den Rückenteil der Aigis hat der römische Kopist wohl schon in ähnlicher Weise umgestaltet, wie ihn die Renaissance-Kopie zeigt. Die zischenden Schlangen wären für die Wiedergabe auch zu unbequem gewesen und galten dem Publikum der Kaiserzeit wohl als gänzlich altmodisch. Auch die Stellung der Füße hat ihre Kühnheit eingebüßt. Der linke setzt jetzt mit voller Sohle auf, während der rechte nur noch leicht auf die Spitze geneigt ist. So ließ das Figürchen sich weit leichter auf der Basis befestigen, als wenn die Füße wie am Original auf die Spitze gestellt worden wären. Mag der Abstand unseres Figürchens vom Original noch so groß sein, so fehlt es ihm doch nicht an Feuer und Schwung. Die lebhafte Aktion der Arme und die leichte Neigung des Kopfes harmonieren aufs beste mit dem raschelnden Gewande, dem Ausgreifen der Beine und der Tätigkeit der Füße. Wie muß erst das Original gewirkt haben!

Euphranor als Künstler.

Die Schlußworte dieses Abschnittes hätte ich gern überschrieben: Euphranors künstlerische Persönlichkeit. Als Plastiker können wir ihn jetzt wohl unabhängig von den Notizen aus dem Altertum würdigen, aber als Maler ist er für uns mit seinen

Abb. 51. Rückenansicht der Statuette. ½

Werken verloren gegangen. Einige kritische Bemerkungen über seine modernen Kritiker scheinen mir hier am Platze zu sein, damit ich gewisse Schiefheiten in diesen Urteilen richtigstellen kann. Plinius hat in sein Malerbuch ein jetzt kanonisch ge-

wordenes Attest über die künstlerischen Qualitäten unseres Meisters eingefügt, und zwar vor Aufzählung der Gemälde Euphranors. Dies Urteil ist gewiß in Athen formuliert und von den plastischen Arbeiten des Meisters wenig oder gar nicht beeinflußt. Ich setze es hier im Wortlaut des Plinius her, damit der Leser meinen Bemerkungen über die Bedeutung einiger Wörter leichter folgen kann. Plinius sagt (35, 128): *Hic primus videtur expressisse dignitates heroum et usurpasse symmetrian, sed fuit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque grandior.* Was besagen die Worte *dignitates heroum?* Nach einmütiger Auffassung: *Die Würde der Heroen.* Zu seinen bekanntesten Gemälden gehörten ja die, auf denen Theseus und Odysseus vorkamen. Aber wie läßt sich nur 'Würde' mit einem solchen Abenteurer wie Odysseus in Einklang bringen? Plinius versteht hier unter *dignitates* nichts anderes als die männliche Schönheit, also einen diesem Worte ganz geläufigen Begriff [30]). Er gebraucht sonst den Ausdruck auch wohl zur Bezeichnung der Schönheit schlechtweg. So spricht er zu Anfang des Malerbuches über die Schwärmerei der Römer für Gemälde und schließt dann diesen Abschnitt mit den Worten: *hactenus dictum sit de dignitate artis morientis* (§ 28), nachdem er sich für die Schönheit einer Reihe von aufgeführten Gemälden begeistert hat. Unter seinen *dignitates heroum* haben wir also zu verstehen: die Prachtgestalten der Heroen. Zugleich erfahren wir, daß Euphranor neben seinem Ideal der weiblichen Schönheit auch ein solches der männlichen hatte. Der Kopf der Pallas von Velletri übertrifft ja weit alles bisher dem Euphranor Zugetrauten. In seinem Bronzebuche erwähnt Plinius von Euphranor noch die Statue einer Priesterin und fügt ausdrücklich hinzu, sie sei von hervorragender Schönheit (34, 78). In der Verherrlichung der Frauenschönheit hat Euphranor kaum seinesgleichen gehabt. Vergleicht man den doch wohl auf den Kreis des Skopas zu-

[30]) Zweifler seien hingewiesen auf Cicero *de officiis* 1, 130: *Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, altero dignitas, venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem.*

rückgehenden Frauenkopf mit dem Kopfe der Athena, so neigt sich die Wagschale ganz entschieden dem Euphranor zu [31]). Interessant sind die mimischen Hülfsmittel, die beide Meister zum Ausdruck der Seelenstimmung verwenden. Wie Euphranor die Verachtung zum Ausdruck bringt, haben wir schon gesehen. Der Kopf von der Akropolis zeigt eine heitere Stimmung: die Lidspalten sind weit und der Blick feurig, während die gebleckte obere Zahnreihe in dem leise geöffneten Munde sogar auf Ausgelassenheit schließen läßt. Beide Zeitgenossen, den Euphranor wie den Skopas, muß die Mimik der Gesichtsorgane beim Affekt lebhaft beschäftigt haben. — In dem oben mitgeteilten Kunsturteil aus Plinius finden sich die Worte: in *universitate corporum exilior,* aus denen bald auf einen schmächtigen Bau der Gestalten Euphranors geschlossen worden ist, bald auf niedrigen [32]). Die Athena auf den Münzen Domitians spricht eher für das erste. Überhaupt sollte man die Kunsturteile über Euphranor nicht eher weiter auf die Folter spannen, ehe nicht geklärt ist, ob sie sich auf seine Gemälde beziehen, oder auf seine plastischen Werke. Die antiken Gewährsmänner denken offenbar nicht daran, dem Euphranor irgend welche Schnitzer gegen die Proportion vorzuwerfen. Das wäre auch einem Meister von solchen Qualitäten gegenüber eine Absurdität gewesen.

[31]) Beste Abbildung des Kopfes bei Brunn und Bruckmann Taf. 174.

[32]) Darüber E. Sellers *The elder Pliny's chapters on the history of art* (1896) S. 238.

Nachtrag. Ob Euphranors Koloß samt dem von Domitian i. J. 82 eingeweihten Neubau des Capitoliums in das Mittelalter hinübergerettet wurde, habe ich leider durch zuverlässige Beobachtungen nicht feststellen können. Einstweilen müssen als die jüngsten Zeugnisse für die Erhaltung der Athena Silber- und Kupfermünzen des Kaisers Commodus vom J. 184 gelten (Cohen 424. 879. 914 (Denare), 425. 880—81. 916—17 (Großbronzen), 882. 918 (Mittelbronzen), 915 (Kleinbronze). Auf einer mir vorliegenden Großbronze ist die Göttin genau so dargestellt wie auf dem Kupfer des Domitian und Claudius. Die Aigis weist sieben Schlangen auf. Auf einem Denar steht die Göttin ebenfalls auf Strichbasis; aber neben ihr erscheint die Eule. Beide Münzen führen die Göttin in etwas lebhafterer Bewegung vor als Domitians Münzen, die also das Original genauer wiedergeben. Auch Commodus hat für unsere Göttin eine besondere Vorliebe gehabt, wie besonders die Münzgruppen mit der Aufschrift *Minerva victrix* und *Minerva Augusta* ergeben (Cohen 357—374).

DER BETENDE KNABE

VOR

POSEIDON

DASS die liebenswürdige, unter dem Namen der Betende Knabe allgemein beliebte Bronzestatue, so wie sie vor uns steht, keinen reinen und ungetrübten Genuß aufkommen läßt, ist eine Tatsache, deren Erkenntnis man sich lieber entzieht als stand hält. Unsere Tafel 9 gibt das Kunstwerk in derselben Ansicht wieder, in der wir es in seinem Berliner Heim sehen und in vielen Abgüssen begrüßen. Da die Bronze gebieterisch eine einigermaßen hohe Aufstellung fordert und auch durchgehends findet, so sehen wir die erhobenen Arme in starker Verkürzung von unten. Diese Aktion der Arme würde unendlich reizend wirken, wenn der Blick der Augen des Jünglings ihnen folgte, also wenn die Achse der Arme und die Achse des Blickes dieselbe Richtung hätten. Zwischen beiden herrscht aber ein ausgesprochener Antagonismus. Gerade die Kreuzung dieser Achsen ist Schuld daran, daß ein harmonisierendes Zusammenwirken von Augen und Armen nicht zustande kommt und jener unbehagliche Eindruck sich geltend macht, der einen wirklichen Genuß nicht zuläßt. Die feine Umrißlinie der Figur, ihre blühenden Formen und das leichte Spiel der Beine vermögen für den Kontrast zwischen Blicken und Armen kein ausgleichendes Gegengewicht zu geben; auch vom Gesicht der Statue bekommt der Betrachter keinen wirklich fesselnden Eindruck. Die Vorderansicht der Figur kann also nicht die vom Künstler gewollte Schauseite sein! Wenn wir den Jungen umgehen, um so die wirkliche Schauseite ausfindig zu machen, so wird uns schließlich sein rechtes Profil festhalten; denn so soll er vom Beschauer gesehen und genossen werden. Unsere Tafel 10 zeigt den Kna-

ben so, wie wir ihn jetzt sehen. Von dem Antagonismus zwischen Blick und Armen finden wir keine Spur mehr, Blick und Arme entfalten jetzt ein gemeinsames wirksames Spiel. Der Kontur der Figur hat noch gewonnen, die Beine kommen erst jetzt zur vollen Wirkung und nicht minder das herrliche Profil des Gesichtes.

Ist die Statue, so von rechts im Profil gesehen, einfach, klar und durchsichtig, wie das gute Kunstwerk zu sein pflegt? Aus sich selbst läßt der Knabe sich nicht erklären. Der Blick und die emporgestreckten Hände weisen energisch auf ein Ziel, das der Beschauer mit Hilfe von geläufigen Erinnerungsbildern nicht ohne weiteres ergänzen, das also vom Meister nicht kurzerhand bei Seite gelassen sein kann. Nur so ist es erklärlich, warum über die eigentliche Aktion der Arme und Hände sich noch keine Einigkeit hat herbeiführen lassen. Daß Arme und Hände mit Benutzung aller Anhaltspunkte so richtig ergänzt sind, erkennt man umso mehr, je länger man sich mit der Bronze beschäftigt. Die alten Benennungen 'Ganymedes' oder 'Antinous' sind längst vergessen. Dagegen findet Ottfried Müllers Etikette[1]): 'Um Sieg flehender Athleten-Knabe' noch heute viel Beifall, allerdings auch mehr als vereinzelten Widerspruch Besonders Gelehrte, die sich mit der Wiedergabe der Gebärden in der antiken Kunst beschäftigt haben, erklären, beim rituellen Gebet sei eine Mimik der Arme, wie wir sie beim Betenden Knaben beobachten, ein Unding. Um einen Ausweg aus diesem Dilemma zu finden, sagen sie dann, die Arme und besonders die Hände müßten falsch ergänzt sein. August Mau ist sogar so weit gegangen, zu behaupten, wir hätten es hier überhaupt nicht mit einem Betenden zu tun, sondern mit einem Ballspieler, dessen Partner verloren gegangen sei[2]). Eine solche Annahme steht mit dem Spiel der Augen und der Arme des Knaben im Widerspruch und hat darum wohl kaum Beifall gefunden.

---

[1]) *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830) S. 594.

[2]) *Römische Mitteilungen* 17 (1902) S. 101—106. Dagegen M. Göpel *Arch. Jahrbuch* 20 (1905) S. 108—110.

Diese Deutungsvorschläge führen zu dem Ergebnis, daß die Berliner Bronze sich aus sich selbst nicht überzeugend erklären läßt, mithin so isoliert vom Meister nicht geschaffen sein kann. Wollen wir uns bei dieser Erkenntnis nicht beruhigen, so bleibt uns nur die Annahme, daß die Statue zu einer Gruppe gehört und daß der Knabe zu einer vor ihm stehenden größeren Gestalt die Hände emporgestreckt hat. Ehe wir diesem Gedanken nachgehen, haben wir kurz zu erörtern, wie es um die kunsthistorische Einordnung unseres Jungen aussieht. Karl Friederichs bemerkt: 'Der kleine Kopf und die schlanken Proportionen wurden erst durch Lysippus, den Zeitgenossen Alexanders, eingeführt, und die Behandlung des Haares erinnert in überraschender Weise an den Apoxyomenos dieses Künstlers. Hier wie dort das zufällig Durcheinandergeworfene der einzelnen Streifen und zugleich das Vollere und Üppigere, während früher das Haar flacher anliegend gebildet wurde' [3]). Emanuel Löwy hat sich die dankenswerte Mühe gemacht, Apoxyomenos und Betenden Knaben im Profil nebeneinander zu stellen: die Ähnlichkeit in Bau und Haltung ist überraschend [4]). Heute gilt der Betende Knabe allgemein als Schularbeit aus dem Kreise Lysipps; er wäre also ums Jahr 300 v. Chr. in Sikyon gegossen. Warum wir im Berliner Stück nur einen sikyonischen Originalguß erblicken dürfen, wird gleich darzulegen sein. Wenn unser Knabe mit einem Vis-a-vis gruppiert war, zu dem er Hände und Blick erhob, so muß diese Gestalt riesige Dimensionen gehabt haben, also ein Koloß gewesen sein. Erhalten haben könnte diesen Koloß nur eine beispiellose Laune des Zufalls, sei es im Bronzeoriginal oder in Marmorkopie. Und ausgerechnet eine solche ist erhalten und jedem Monumentenkenner wohlbekannt. Ein weiteres Spiel des Zufalles will es, daß das Gegenüber des Knaben in der Kunstgeschichte gar nicht einmal weit von ihm getrennt ist; denn

[3]) *Berlins antike Bildwerke* 2 (1871) S. 378.

[4]) *Sull' Adorante di Berlino: Röm. Mitteilungen* 16 (1901) S. 391—394, Taf. 16. 17.

auch dies muß natürlich zu den Arbeiten aus Lysipps Schule gehören. Im zweiten Bande von Maxime Collignons Geschichte der griechischen Skulptur wird in dem kurzen der Schule Lysipps gewidmeten Abschnitt auf Seite 483 der Betende Knabe kurz gewürdigt und als Figur 252 in der üblichen Vorderansicht abgebildet. In dem LYSIPPOS überschriebenen Abschnitte hatte der feinsinnige Verfasser auf Seite 419 als Abbildung 219 den kolossalen Poseidon aus dem lateranischen Museum vorgeführt und auch kurz beschrieben, aber das Stück in seiner Eigenheit ebensowenig erkannt, wie seine Vorgänger und bisherigen Nachfolger [5]). In diesem Stücke möchte ich nun eine Marmorkopie des Kolosses erkennen, mit dem der Betende Knabe zu einer Gruppe vereinigt war. Auf Tafel 13 habe ich beide Statuen im richtigen Größenverhältnis einander gegenübergestellt; der Knabe mißt 1.284 *m* und der Poseidon 2.01 *m*.

Wenn der Koloß auch durch die Umsetzung in Marmor, durch die stützenden Zutaten und durch die eher auf einen routinierten Dekorationsplastiker als einen Meister des Marmors deutende Arbeit einen vom Original stark abweichenden Eindruck macht, so bringt die Konfrontierung auf unserer Tafel doch Einzelheiten zur Wirkung, die bei den vereinzelten Figuren nicht gewürdigt werden konnten. Die Armhaltung des Knaben wird uns nun ohne weiteres klar; der Junge streckt die Arme einem Mächtigen entgegen, der vor ihm steht und wohlwollend seinen Blick in die Augen des Kleinen senkt. Die Armhaltung ist durchaus ungezwungen und bedarf keiner Erklärung mehr. Warum der Poseidon den Kopf senkt, wußte man bisher nicht; man meinte, durch eine solche Senkung solle eine hohe Aufstellung motiviert werden. Die leise Öffnung seiner Lippen blieb ebenfalls unklar. Die genau entsprechende

---

[5]) Die beste Abbildung des Kolosses bei Brunn und Bruckmann *Denkmäler griech. u. röm. Skulptur* Taf. 243; auch verschiedene gute Photographien sind im Handel. Die beste Beschreibung geben Benndorf und Schöne *Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums* (1867) S. 182. 183. Helbig *Führer* 2 (1913) S. 25.

Lippenstellung beim Knaben ließ sich ja durch das Beten motivieren. — Doch wir müssen uns zunächst mit dem Poseidon noch etwas mehr vertraut machen, da über den Kunstkreis, dem er angehört, neuerdings stark abweichende Urteile geäußert worden sind.

Die aus griechischem Marmor gearbeitete Statue wurde 1824 aus den römischen Ruinen des Dorfes Porto am rechten Tiberufer 3 *km* vom Meere hervorgezogen, wo sich in der römischen Kaiserzeit ausgedehnte Hafenanlagen und Uferpaläste ausbreiteten. Dem Ergänzer bot die stark zerstörte Figur eine dankbare Arbeit. Beide Beine mußten bis zum Knie neu geschaffen werden, ebenso zum größten Teil die Arme nebst den Händen, während das noch sauber auf den Rumpf aufpassende Haupt nur einige Ausbesserungen am Barte und am Haarwalde nötig machte. Bei der Montierung des Kolosses dienten dann dem Ergänzer die jedem römischen Bildhauer besonders aus Reliefs bekannten Darstellungen des *Neptunus redux* zum Anhalt; aber ohne Willkürlichkeiten ist es dabei nicht abgegangen. Von den stützenden Teilen waren am Bronzeoriginal Schiff und Delphin nicht vorhanden, von den Attributen gewiß nur der Dreizack, während die Rechte nicht den Aufsatz vom Hintersteven eines Schiffes trug, sondern leer auflag. Daß ein Schiffsvorderteil bei Darstellungen des Neptunus redux als Träger des aufgestützten Fußes in der römischen Kaiserzeit sonst keineswegs unerhört war, mag die umstehende Abbildung 52 einer Mittelbronze Hadrians veranschaulichen, auf der Poseidon gespannt in die Ferne blickt und als Attribut neben dem Dreizack einmal das Seeroß führt. Um zu veranschaulichen, wie unser Poseidon aussah, als er im Original die Gießstube seines Meisters verließ, hat man längst Münzen des Demetrios Poliorketes von Makedonien herangezogen, der i. J. 306 in der Seeschlacht von Salamis den Ptolemäern Kypros entriß und dann bis 286 in der Geschichte bald als König, bald als Abenteurer genannt wird. Jenen Seesieg verherrlicht er auf seinen Münzen in der Weise, daß er ihn dem direkten Eingreifen Poseidons zu-

schreibt und die Mitwirkung dieses Kroniden anschaulich zu machen sucht. Von diesen Münzbildern kommt hier besonders

Abb. 52. Mittelbronze Hadrians.

in Frage das in Abbildung 53 wiedergegebene. Auf der Rückseite sehen wir Poseidon, wie er den Fuß aufsetzt, den Ober-

Abb. 53. 54. Vierdrachmenstücke von Demetrios Poliorketes (306—286).

körper vorneigt und mit scharf eingestelltem Blick in die Ferne späht. Sein rechter Unterarm ruht auf dem Schenkel, dem sich

auch die rechte Hand anschmiegt. Die Münzen zeigen deutlich, daß diese Hand leer ist. Die linke etwas über Schulterhöhe erhobene Hand dagegen umspannt mit festem Griff den Schaft eines Dreizacks dicht unterhalb des Stoßeisens und entlastet so das linke, im Knie leicht gebogene Bein. So ist die Ähnlichkeit mit dem Poseidon aus Porto schlagend. Aber auch der Unterschied muß einmal hervorgehoben werden. Unser Koloß späht nicht mit durchdringendem Blick in die Ferne, sondern senkt das Haupt und den Blick, wobei der Stirnmuskel außer Tätigkeit bleibt und die Lippen sich leise öffnen. Da die Sehachsen sehr stark konvergieren, so muß das Ziel des Blickes in unmittelbarer Nähe sein. Es bleibt nur der Schluß, daß der Gott einem vor ihm stehenden kleineren Wesen seine Aufmerksamkeit zuwendet, also ebenso wie der Betende Knabe zu einer Gruppe gehört hat. Hat der Betende Knabe vor unserm Koloß gestanden, so sah dieser dessen Gesicht nicht, wie es der moderne Betrachter sieht, sondern wie es Tafel 11 zeigt. Wenn auch beim Auffinden der Bronze die Lidspalten leer waren, so gewinnt man doch bei Betrachtung der Augenstellung auf Tafel 11 und 13 den unabweislichen Eindruck, daß auch beim Betenden Knaben die Sehachsen genau so konvergiert haben, wie beim Poseidon. Seine Blicke haben sich also nicht im Himmelsraum verloren, sondern einem Ziele in unmittelbarer Nähe zugewandt, und dies Ziel war das Antlitz des vor ihm stehenden Poseidon.

Hat denn aber dasselbe Modellierstäbchen, das den Betenden Knaben schuf, auch das Original des Kolosses geformt? Die Datierung des Kolosses ist noch durchaus schwankend. Während Benndorf und Schöne von der Zurückführung auf einen bestimmten Meister Abstand nahmen, hat Konrad Lange ihn 1879 in seiner schönen Dissertation 'über das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst und dessen statuarische Verwendung durch Lysippos' als eine der wichtigsten Arbeiten dieses Künstlers bezeichnet und mit dieser Zuweisung viel Beifall gefunden. Vor einigen Jahren wurde aber über unsern

Poseidon das folgende Urteil gefällt: 'Bei den lysippischen Körpern, am Apoxyonomos und an den Heraklesfiguren sind alle Einzelformen rundlich gewölbt und in eine Fülle reizvoller Einzelmodellierungen aufgelöst. Am lateranischen Poseidon sind die Formen des Rumpfes flächenhaft breit angeordnet, muskulös ohne Fettunterlage, mit harten Umgrenzungen und in flächenhafter Vereinfachung. Dieselbe flächige Einfachheit zeigen Stirn und Wangen, und die Augen haben nichts von der bei Lysipp so außerordentlich charakteristischen Bildung' [6]). Ich finde, daß der Rumpf unseres Kolosses genau so behandelt ist wie sonst der Rumpf unseres Kroniden in der griechischen Kunst. Für eine Fleischdecke war kein Raum; wohl aber bemühten sich die Künstler, die Muskulatur und andere anatomische Details scharf herauszuarbeiten; das ist auch hier geschehen. Eine flächenhafte Behandlung beobachte ich nur am Unterleibe, wo sie durch die vom Vorneigen veranlaßte Einziehung durchaus motiviert erscheint. Den Stirnmuskel in Aktion treten zu lassen, lag doch bei der absoluten Ruhe des Gottes kein Grund vor. Auch Augen und Wangen geben keinen Anlaß, unsern Koloß als absolut unlysippisch zu bezeichnen. Noch weniger aber darf man den Koloß, wie das jüngst versucht worden ist, einem ältern Meister zuweisen, wie dem Euphranor oder dem Bryaxis [7]). Eine solche Zuteilung ist wegen des im Gesichte des Gottes zu beobachtenden Gemütsausdrucks nicht wohl möglich. Wenn auch in unserm Falle der Gemütsausdruck Poseidons die Reaktion auf die Bitte des vor ihm stehenden Knaben darstellt und so ganz besonders motiviert ist, so darf man doch dieses Ausdrucksmittel kaum einem älteren Meister, ja nicht einmal dem Lysipp zutrauen; wenigstens spiegeln die Gesichter der ihm mit Sicherheit beigelegten Statuen

---

[6]) H. Bulle in seinem flott geschriebenen Artikel 'Poseidon in der Kunst' in Roschers *Lexikon der gr. u. röm. Mythologie* S. 2892.

[7]) Näheres über diese Versuche bei G. Cultrera in den *Memorie della R. Accademia dei Lincei.* Vol. 14 fasc. 3 (1910) S. 239, der mit Recht an der gangbaren Einordnung des Poseidon festhält.

jene leidenschaftslose Ruhe wieder, an der bisher nur gewaltige Neuerer wie Skopas und Euphranor zu rütteln gewagt hatten. Für lysippisch kann man übrigens unsern Koloß trotz aller Fäden, die ihn mit den Werken der genannten Meister verbinden, doch kaum gelten lassen; aber das Maß des Kopfes weist ihn doch mit Sicherheit in den Kreis des Lysipp. Denkt man sich den Gott aufgerichtet und sein Haupt spähend erhoben, so beobachtet man ohne weiteres die bei Lysipp und den Seinen übliche Kopfhöhe. Scheiden wir den Koloß aus diesem Milieu aus, so steht er völlig isoliert da. Leider hat eine stilkritische Vergleichung des Kolosses mit dem Betenden Knaben seine Schwierigkeit, da der Altersunterschied auch fundamentale Verschiedenheiten im Äußern mit sich bringt. Aber die Kunstgeschichte hatte ja die beiden getrennten Glieder einer Gruppe schon einander wieder so nahe gebracht, daß nur noch eine etwas genauere Beobachtung der sich suchenden Augen zur Wiedervereinigung nötig war.

Von den Vertretern der Annahme, unser Koloß sei älter als Lysipp, pflegt betont zu werden, daß das Motiv des aufgestützten Fußes sich jetzt auch in der Rundplastik schon vor Lysipp beobachten lasse. Das ist aber eine Übertreibung; denn die Leda von Boston und die schöne Kekulésche Gewandfigur kann man nur sehr bedingt hierherziehen. Bei beiden Statuen ist der Schwan ein wesentlicher Bestandteil, und das Aufstützen des leicht erhobenen Fußes für den Aufbau der Figuren in ganz anderer Weise verwertet, als bei den männlichen Statuen, bei denen die Ponderation und die Körperhaltung durch das starke Erheben eines Beines ihre charakteristische Ausprägung erhalten. Und doch hat man den Eindruck, daß das Aufstützen stets nur auf eine Zufälligkeit zurückzuführen ist, der wir heute nicht immer gleich nachgehen können. So ist die Situation, in der sich unser Poseidon vor Ankunft des Knaben befand, noch keineswegs geklärt. Lange sagt: 'Poseidon ist hier dargestellt als der nach Meeresstürmen ruhende'. Aber hat ein Kronide Ruhe nötig? Vor Lysipp hätte die bildende

Kunst kaum ein solches Motiv gewagt; aber daß sie es gegen 300 wagte, vermag das durch Abbildung 54 wiedergegebene Vierdrachmenstück von Demetrios Poliorketes veranschaulichen. Während der Gott auf Abbildung 53 den Gang der Schlacht beobachtet, hat er sich hier nach getaner Arbeit an das Gestade zurückgezogen und auf den ersten besten Block gesetzt. Als Sieger führt er nun hier mit vollem Rechte das Aphlaston, das ihm der Ergänzer des Kolosses ohne Recht in die Hand gegeben hat. Wie man gegen 300 einen ausruhenden Poseidon darstellte, zeigt uns diese Münze. Aber wenn das Motiv des aufgestützten Fußes hier kein eigentliches Ausruhen wiedergeben soll, wie ist es denn zu verstehen? Daß der Schöpfer dieses Motivs ein Erinnerungsbild wiedergab, unterliegt doch keinem Zweifel. Der so dargestellte Poseidon entfaltet fast ohne Ausnahme dieselbe Tätigkeit: er späht nachdrücklich in die Ferne. Da solche Statuen naturgemäß am Meeresstrande aufgestellt zu werden pflegten, so blickte der Gott auf die hohe See, beaufsichtigte also sein Reich. Fragen wir, wer von den Sterblichen einen besonderen Anlaß hatte, in dieser Weise mit Ruhe und Geduld auf das Meer hinauszuspähen, so ist die Antwort von selbst gegeben: einzig und allein der Thunfischer. Im Frühjahr kamen die Thunfische in langen Zügen an die Küste, um zu laichen, und wurden dann in großen Netzen gefangen und mit dem Dreizack ans Land gezogen. Vorher bat man Poseidon um einen gesegneten Fang, und hatte sich alles nach einer reichen Beute in Jubel satt gegesen, so vergaß man auch wohl den Dank nicht an den Herrn des Meeres. Um das Nahen der Thunfischzüge leicht festzustellen, wurden Wachtposten längs der Küsten aufgestellt. Eine solche Wache hat nun wohl das Urbild zu dem Poseidontypus mit aufgestütztem Fuße abgegeben. Wie oft mag der wachende Thunfischer sich von einem Bein auf das andere gestellt, den Dreizack von einer Hand in die andere genommen haben! Sah er gerade einen Steinblock, so benutzte er ihn gewiß, um die Aktion seiner Gelenke zu verändern. So erklärt sich unser Posei-

don ganz ungezwungen. Leider kennen wir den Meister nicht, der diesen anmutigen Göttertypus in die Kunst gebracht hat. Um 600 v. Chr. hatte der Korinther Kleanthes ein Bild gemalt, auf dem man Zeus sah, wie er Athenas wegen mit den Wehen rang, und Poseidon, der ihm zur Stärkung einen Thunfisch brachte. In der archaischen Kunst pflegt unser Gott ja auch neben dem Dreizack der Thunfischer einen Thunfisch zu führen; später trat der dekorative Delphin an dessen Stelle. Aus all diesem ergibt sich auch die Situation unseres Poseidon vor dem Heranstürmen des Knaben.

Wer ist nun dieser Knabe: ein Menschenkind oder ein Göttersohn?

Die Sage läßt den Poseidon an verschiedenen Punkten der griechischen Küsten mit Ortsnymphen Beziehungen anknüpfen, die durchweg mit der Geburt eines Sohnes ihren Abschluß fanden. Sonst ist der jugendliche Pelops ein Liebling Poseidons und kredenzt ihm wohl den Wein. Der Mythos weiß aber von keinem Vorfalle zu erzählen, der es erlaubte, in dem Betenden Knaben etwa den Pelops zu erkennen; die auf Pelops bezüglichen Lokalsagen sind uns hinreichend bekannt. Wohl aber war in Athen die Sage einheimisch, der attische Heros Theseus, der ja ebenfalls als Sohn Poseidons galt, habe einst seinen Vater in der Tiefe des Meeres besucht. Als Theseus nämlich auf Kreta den Minotauros erschlagen und dem verwunderten Minos auf die Frage nach seiner Herkunft geantwortet habe, er sei ein Sohn Poseidons, habe Minos einen goldenen Ring vom Finger gezogen, ins Meer geworfen und den Theseus aufgefordert, sich den Ring von seinem Vater wieder auszubitten. Einen solchen dankbaren Stoff ließ die griechische Kunst sich natürlich nicht entgehen. Auf einem bald nach 500 in Athen hergestellten Krater, der sich in der Nekropolis von Girgenti fand, sehen wir Poseidon auf dem Throne sitzen und mit Handschlag den vor ihm stehenden Theseus begrüßen, der die gestreckte Linke wie zum Nehmen bereithält. Hinter Poseidon steht Amphitrite, die das Gewinde zu einem Kranze für

Theseus leicht vorstreckt [8]). Obwohl der Vasenmaler das Lokal dieser Begrüßung nicht andeutet, hat der dänische Archäologe Peter Bröndsted die beteiligten Personen doch alle richtig benannt und den Meeresgrund als Schauplatz treffend erschlossen. Pausanias erzählt die Geschichte von dem Ringe bei Behandlung der Fresken im Theseion und meldet dann, das Fresko mit der Darstellung von Theseus' Besuche bei Poseidon habe Mikon gemalt. Die drei Fresken, als deren Meister Pausanias den Mikon nennt, dürfen wir um 470 ansetzen. Nun hat sich um 1875 in einer der ausgedehnten Nekropolen des etruskischen Bologna ein attischer Krater gefunden, an dessen einer Bildseite der Empfang des Theseus durch Poseidon ebenfalls vorgeführt wird. (Abb. 55.) Dieses oft besprochene Bild ist

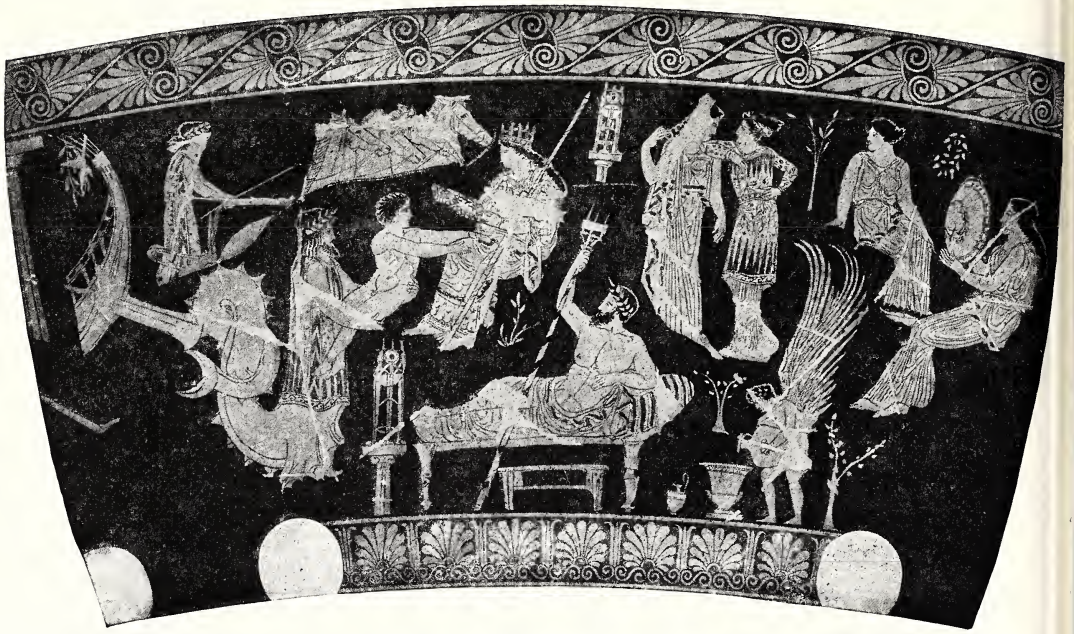


Abb. 55. Theseus vor Poseidon.

auch uns hier besonders willkommen [9]). Die Komposition gravitiert um den im Vordergrunde gelagerten Poseidon, der nach

[8]) Abgebildet in den *Monumenti inediti* 1, tav. 52; danach bei S. Reinach *Répertoire des vases peints* 1 (1899) S. 83. Der Krater steht jetzt in der Vasensammlung des Pariser Münzkabinetts.

[9]) Abb. 55 nach der farbigen Reproduktion in den *Monumenti dell' Instituto.*

beendetem Mahle noch auf einen Trunk wartet, mit dessen Ansetzung rechts ein Eros beschäftigt ist. Die linke Seite des Bildes füllt ein Triton aus, dessen vorgestreckte Arme einen Knaben zum Poseidon hinreichen. Der Gott blickt mit Nachdruck in das Gesicht des Knaben, der den Blick mit Innigkeit erwidert und zugleich dem Poseidon bittend beide Arme entgegenstreckt. Hier haben wir dieselbe Aktion wie beim Betenden Knaben. Nur die Verschiedenheit der Gruppierung macht Verschiedenheiten in den Gesichtswinkeln und den Aktionswinkeln der Arme nötig. Von seiner Stiefmutter Amphitrite, die für ihn den Kranz windet, nimmt der attische Heros keinerlei Notiz. Seine ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf die Rückgabe des Ringes, die der verheißungsvolle Blick des Vaters ankündigt.

Die attische Sage meldet nur von dem Besuche des Theseus beim Poseidon bei Gelegenheit des Zuges nach Kreta. Daß Theseus sonst einmal, etwa in schwerer Stunde, seinen Vater aufgesucht habe, um ihn zum Eintreten für seine Stadt zu bewegen, davon erfahren wir nichts. Wir haben also kein Recht, in dem Betenden Knaben den Theseus zu sehen, sondern müssen Umschau halten nach einer anderen Lokalsage, die in die durch unsere Gruppe vorausgesetzten Beziehungen eines Knaben zu Poseidon Licht bringt. Das griechische Mutterland bietet uns einen solchen Mythos nicht, wohl aber die erste Griechenstadt Unteritaliens. Wir müssen also nach Italien zurückkehren, dem wir ja sowohl die Berliner Bronze wie die Marmorkopie des Poseidonkolosses verdanken.

Die auf Tafel 12 zusammengestellten Münzen von Tarent werden in Verbindung mit einigen literarischen Notizen den noch über unserer Gruppe liegenden Schleier lüften. In der untersten Reihe sehen wir 5 Exemplare des herrlichen tarentinischen Goldstaters, dessen Rückseite mehr als einmal zum Betenden Knaben in Beziehung gesetzt worden ist. Die Bilder

Suppl. [1885] tav. 21. Die reiche Literatur verzeichnet G. Pellegrini *Catalogo dei vasi greci dipinti delle necropoli felsinee* (1912) S. 145—157.

dieses Goldstückes hat schon Eckhel im wesentlichen richtig erklärt, als er im Jahre 1775 das erste Exemplar in die Literatur einführte [10]). In dem Bilde der Vorderseite möchte er den Kopf Demeters erkennen, wie auch noch heute mancher Gelehrte. Vor diesem, auch auf späteren Münzen Tarents wiederkehrenden Kopfe sehen wir regelmäßig die Hieroglyphe, mit der die griechische Kunst das Wasser bezeichnete, nämlich den Delphin. Wenn die Stempelschneider hier einen Frauenkopf anbrachten, so erforderte der Konnex zwischen Vorder- und Rückseite naturgemäß einen Frauenkopf, der zur Rückseite paßte. Also kam in erster Linie das Haupt der Amphitrite in Betracht. Der Delphin entscheidet über die Frage [10a]). In dem Knaben vor dem Poseidon hat Eckhel bereits richtig den Knaben Taras erkannt, einen Sohn Poseidons und der Ortsnymphe des tarentinischen Gebietes, die in einer römischen Quelle den bedenklichen Namen Satyra führt. Um die Mimik der Arme des Kleinen zu erklären, führt Eckhel drei Verse aus dem Artemis-Hymnos des gelehrten Poeten Kallimachos an, die lauten: 'Nach diesen Worten suchte das Kind des Vaters Bart zu erreichen und streckte oft vergebens die Hände, bis es seiner

[10]) *Numi veteres anecdoti* S. 30; tab. 3, 1.

[10a]) Die ganze Goldprägung Tarents hat Michel P. Vlasto vortrefflich behandelt im *Journal international d'archéologie numismatique* 2 (1899) S. 303-340, Taf. I E—I H. 4 (1901) S. 93—114, Taf. 6—9. Herrn Vlasto in Marseille, dem Besitzer einer großen Spezialsammlung von Münzen Tarents, schulde ich vielen Dank für Übersendung der Vorlagen zu meiner Tafel 12. — Der Kopf Amphitritens kehrt auch auf den jüngern Goldmünzen Tarents wieder und hat dann neben dem Delphin vor dem Gesicht noch einen zweiten Delphin im Nacken (*a. a. O.* 2 Taf. 16, 2—5). Die Verdoppelung des Delphins soll den Kopf mit größerem Nachdruck als den einer Meeresgöttin bezeichnen. Gegen 300 haben Stempelschneider der Nachbarstadt Metapontion diesen Kopf kopiert; aber sie ließen das Diadem weg und ersetzten es durch einen Ährenkranz; manchmal fügten sie noch die erklärende Beischrift *ΔΑΜΑΤΗΡ* hinzu (a. a. O. 4 Taf. 6, 14). Dazu trieb sie das böse Gewissen des Plagiators. Bei dem Kopfe Amphitritens auf den tarentinischen Münzen dachte gewiß kein antiker Beobachter an Demeter. Die Stempelschneider von Metapont nahmen aber zu der Beischrift ihre Zuflucht, damit nur ja niemand den neuen Kopf für den der Amphitrite hielt, zu der die Ähre auf der Rückseite ihrer Nomoi schlecht gepaßt hätte und unter den Münzbildern Metaponts ganz isoliert gewesen wäre.

habhaft wurde'[11]). Die vom Dichter als halbwüchsiges Mädel eingeführte Artemis steht aber nicht vor Zeus, sondern hat sich auf seinen Schoß gesetzt. Ehe sie den Vater durch Streicheln willfährig zu machen sucht, hat sie eine lange Litanei von Wünschen vorgetragen. Auf unserem Stater drängt sich der kleine Taras so dicht an den Vater heran, um auf diese Weise sein Haupt eher erreichen zu können. Die aus einem ruhenden Erwachsenen und einem mit emporgestreckten Ärmchen bettelnden Kinde bestehende Gruppe wurde sonst gern in der Grabplastik Athens verwendet, wie ein Durchblättern des Tafelwerkes über die attischen Grabreliefs mehr als einmal erkennen läßt.

Die abgebildeten Stateren stehen an der Spitze der tarentinischen Goldprägung und bezeichnen in künstlerischer Hinsicht den Höhepunkt der antiken Münzplastik Italiens. Es ist aber keine Laune des Zufalls, daß sie auch zu der Zeit geschlagen wurden, in der der Niedergang Tarents seinen Anfang nahm, und zwar wenige Jahre nach dem Tode des geschickten tarentinischen Feldherren und Politikers Archytas, gegen 350 v. Chr. Wenn Tarent sich damals zu einer Goldprägung entschloß, so geschah das, um die griechischen Söldner bequemer bezahlen zu können, die sich sehr rasch an das makedonische Reichsgold gewöhnt hatten und mit diesem gleich schweren Golde Tarents gewiß leicht zu befriedigen waren. Die politischen Aspirationen der Kaufleute im Purpur, die in Tarent das Regiment führten, leuchten uns schon aus diesem Golde entgegen und haben dann später in dem Interessenkonflikt mit Rom zum Untergange der Stadt geführt. Doch weilen wir noch bei den Bildern unseres Goldstückes. Nach den betrachteten Vasenbildern kann es keinem Zweifel unterliegen, daß sich die rührende Szene auf der Rückseite des Staters im Reiche Poseidons abspielt, also auf dem Meeres-

[11]) *Εἰς Ἄρτεμιν* 26—28
ὣς ἡ παῖς εἰποῦσα γενειάδος ἥθελε πατρὸς
ἅψασθαι, πολλὰς δὲ μάτην ἐτανύσσατο χεῖρας,
μέχρις ἵνα ψαύσειε. πατὴρ δ'ἐπένευσε γελάσσας.

grunde. Dorthin hat Taras sich von seinem Delphin tragen lassen, um den Vater zu bitten, Tarent aus schwerer Gefahr zu befreien. Nach dem Verse eines römischen Dichters galt ja Poseidon als 'Schirmherr des heiligen Tarent' [12]). Nach den Münzbildern scheint aber in Tarent selbst der Vermittler noch populärer gewesen zu sein als sein Vater. Er war ja ein 'Einheimischer' und der dorische Formensinn der Tarentiner fand an dem prächtigen Jungen weit besser seine Befriedigung, als an dem majestätischen Poseidon. Auf ein Jahr genau können wir unsere Goldstücke nicht datieren. Bei der ungeschickten Politik Tarents konnte die einheimische Bevölkerung des Binnenlandes, die in den Tarentinern offenbar nicht mit Unrecht die ärgsten Blutsauger sah, jederzeit gegen die Meereskönigin losschlagen. Nach 340 möchte ich aber diese Goldprägung nicht ansetzen.

Wie verhält sich nun der Betende Knabe zu dem Taras vor Poseidon auf diesem Golde? Obwohl die Haltung der Arme und die Aktion der Beine völlig verschieden sind, hat doch ein athenischer Gelehrter die Behauptung gewagt, der Betende Knabe stamme genau von derselben Gruppe her, die auf den Goldstücken dargestellt sei [13]). Das Münzbild führt uns aber eine Komposition des Stempelschneiders vor und keine plastische Gruppe. Denn die griechische Plastik hat keine Kultstatue gekannt, vor der ein Supplikant stehend dargestellt war: sie wäre widersinnig gewesen. Ein Kultbild Poseidons kann allerdings nur so ausgesehen haben, wie der Gott auf diesem Golde und nicht wie etwa unser Poseidonkoloß, der ja nicht Audienz erteilt, sondern beim Umschauen über das Meer gestört worden ist. In Tarent ist gewiß irgend ein Kultbild Poseidons vorhanden gewesen, hat aber wohl sicher aus Gold und Elfenbein bestanden, wie bei dem Wohlstande der

[12]) Horatius *Oden* 1, 28, 27—29: *Multaque merces... tibi defluat aequo ab Jove Neptunoque sacri custode Tarenti.*

[13]) Diesen Einfall hat der phantasiereiche Numismatiker Svoronos Herrn Vlasto mitgeteilt, der mit Reserve davon Kenntnis nimmt (*Journal* 4 (1901) S. 94, 95). Auch Deonna will nicht davon wissen (*Revue archéologique* 8 (1906) S. 406).

Stadt keinem Zweifel unterliegen kann. Daß ein solches Kultbild unsern Stempelschneider beeinflußt hat, kann man ohne weiteres zugeben; aber die Existenz einer plastischen Gruppe, wie wir sie auf der Rückseite dieser Stateren sehen, bleibt ausgeschlossen. Auf unserer Tafel 12 sind noch elf tarentinische Silbermünzen dargestellt, deren Rückseite den Taras auf seinem Delphin zeigt. Auf diese Sorte bezieht sich die Notiz eines griechischen Grammatikers der Kaiserzeit, bei dem wir lesen: 'Auch Aristoteles bemerkt in der Verfassung von Tarent, dort heiße eine Münze *Nomos,* auf der Taras, des Poseidon Sohn, dargestellt sei, wie er auf einem Delphin reite' [14]). Für die genannte Tafel sind die Münzen so ausgewählt, daß Taras stets in derselben Situation erscheint. Immer streckt er symmetrisch die Arme vor und neigt wohl den Blick leicht oder sieht gerade aus. Die Deutung dieser Situation macht keine Schwierigkeit. Während der Junge sich sonst mit seinem Delphin herumtummelt und allerhand charakteristische Attribute trägt, die darauf deuten, daß er an allen Vorgängen in der Stadt teilnimmt, hat er hier keinerlei Attribut, sondern streckt wieder bittend die Hände vor. Die Bitte richtet sich naturgemäß an Poseidon, der tief unten im Meere weilt und wieder einmal helfen soll. An diesem Motiv konnten die Tarentiner sich nicht satt sehen; darum mußten die Graveure es immer wiederholen, von der archaischen Zeit bis zum Verfall der Prägung. Näher kann ich hier auf die zahllosen Münzen mit dem Taras nicht eingehen. Ich erwähne nur noch den Gedanken eines geistreichen Franzosen, der in unserm bittenden Taras einen Taktschläger sehen wollte, unter dessen Kommando die Rudermannschaft der Schiffe stand. Wo das Schiff weilt, für das

---

[14]) Julius Pollux *Onomasticon* 9, 79: *καὶ Ἀριστοτέλης ἐν τῇ Ταραντίνων πολιτείᾳ φησὶ καλεῖσθαι νόμισμα παρ' αὐτοῖς νοῦμμον, ἐφ' οὗ ἐντετυπῶσθαι Τάραντα τὸν Ποσειδῶνος δελφίνι ἐποχούμενον.* Auch daß Aristoteles *νόμους* schrieb, ergibt sich aus einer in Delphi gefundenen Inschrift, in der 100 italische *νόμοι* mit $124^3/_4$ äginetischen Obolen gleichgesetzt werden. Siehe meine Nachweise im *Rhein. Mus.* 60 (1905) S. 350.

Taras den Takt schlägt, erfahren wir leider nicht. Die beständige Sorge um die Stadt, die so rührend in der Armhaltung zum Ausdruck kommt, wäre so durch die banale Aktion eines armen Sklaven ersetzt [15]).

Haben wir nun ein Recht, in dem Betenden Knaben den Sohn Poseidons und der Nymphe Satyra zu erkennen? Da die Kopfneigung des Gottes eine jugendliche Gestalt fordert und der Gedanke an eine der zahlreichen Geliebten des Gottes auch schon wegen Poseidons Gesichtsausdruck zu verwerfen ist, so bleibt uns nichts anderes übrig. Die literarischen Notizen sind zu spärlich, um eine sichere Bestätigung zu bringen. Sie lassen uns aber doch nicht gänzlich im Stiche. Gegen 475 hatten die Tarentiner eine figurenreiche Gruppe aus Bronze nach Delphi geweiht, die von der Hand des Onatas herrührte und einen Sieg über die Peuketier verherrlichte. Auch Taras war in der Gruppe vertreten. Seinen Delphin weist Pausanias dem Phalanthos zu, dem Anführer der spartanischen Kolonisten, die gegen 700 von Tarent Besitz ergriffen hatten [16]). Wichtiger als diese Notiz sind uns die Angaben bei Strabo und anderen über die Beziehungen Tarents zu Lysipp. Der genannte Geograph hatte zur Zeit des Augustus Tarent be-

---

[15]) Siehe *Revue numismatique* 1904 S. 112—117. — Zu Taf. 12 sei noch bemerkt, daß die Nomoi 1—11 der glänzenden Sammlung Vlastos angehören. Von den Goldstateren 12—16 sind jetzt im Ganzen zehn Exemplare bekannt, für die ich die Nachweise ebenfalls Herrn Vlasto verdanke; ich zähle sie kurz auf:

1. British Museum Taf. 12, 12: 8.58 g.
2. Neapel (Santangelo) „ 13: 8.55 g.
3. C. de Bestegui, Paris 14: 8.55 g.
4. Evans (1911 in Tarent gef.) 15: 8.57 g.
5. Vlasto (früher Nervegna) 16: 8.58 g.
6. Paris (fr. Luynes) 8.52 g. abgebildet *Journal* 2 (1899) Taf. IE, 1.
7. Berlin 8.56 g. „ *Beschreibung* 3 Taf. 10, 147.
8. Paris 8.55 g. „ *Journal* 2 (1899) Taf. IE, 3.
9. Tarent (Museo civico, 1907 gef.) 8,54 g. nicht abgebildet.
10. Florenz (Museo archeol.) 8.58 g. Eckhel *Numi veteres* tab. 3, 1.

[16]) Dieses Mißverständnis sollte man doch nicht verteidigen oder gar für höhere Weisheit erklären (vergl. die Pausanias-Ausgabe von Hitzig und Blümner. Halbbd. 6 (1910) S. 713).

sucht und erzählt dann im sechsten Buche seiner Geographie über Tarent: 'Es hat ein sehr schönes Gymnasion und einen geräumigen Marktplatz, auf dem auch der große Koloß des Zeus steht, der größte nach dem der Rhodier. Zwischen Markt und Mündung liegt die Burg, die nur noch geringe Reste von der alten Herrlichkeit der Weihgeschenke aufweist. Denn die große Masse haben die Karthager vernichtet nach Einnahme der Stadt; anderes haben die Römer weggeschleppt, als sie die Stadt erstürmten. Dazu gehört auch der Bronzekoloß des Herakles, der jetzt auf dem Capitol steht, ein Weihgeschenk des Fabius Maximus, der die Stadt einnahm' [17]). Livius erzählt im Bericht über die genannte Plünderung Tarents im Jahre 209, Fabius hatte seinem Schreiber auf die Frage, was mit den Kolossen geschehen solle, geantwortet, die zürnenden Götter sollten den Tarentinern bleiben [18]). Besonders willkommen ist uns noch die Notiz bei Plinius über die beiden schon von Strabo erwähnten Kolosse. An einer Stelle zählt er eine Reihe von besonders großen Kolossen auf und fährt dann fort: 'Einen solchen Zeus gibt es auch in Tarent von der Hand des Lysippos, 40 Ellen hoch [= $17^3/_4$ *m*]. An ihm ist merkwürdig, daß er sich mit der Hand bewegen läßt und so im Gleichgewicht bleibt, daß kein Sturm ihn umwirft. Diese Sicherheit soll der Künstler dadurch erreicht haben, daß er auf der Windseite in geringem Abstande eine Säule errichtete. So hat ihn Fabius wegen seiner Größe und der Schwierigkeit seines Transports

---

[17]) Strabo S. 278: *ἔχει δὲ γυμνάσιόν τε κάλλιστον καὶ ἀγορὰν εὐμεγέθη, ἐν ᾗ καὶ ὁ τοῦ Διὸς ἵδρυται κολοσσὸς χαλκοῦς, μέγιστος μετὰ τὸν Ῥοδίων. μεταξὺ δὲ τῆς ἀγορᾶς καὶ τοῦ στόματος ἡ ἀκρόπολις μικρὰ λείψανα ἔγουσα τοῦ παλαίου κόσμου τῶν ἀναθημάτων· τὰ γὰρ πολλὰ τὰ μὲν κατέφθειραν Καρχηδόνιοι λαβόντες τὴν πόλιν, τὰ δ'ἐλαφυραγώγησαν Ρωμαῖοι κρατήσαντες βιαίως· ὧν ἐστι καὶ ὁ Ἡρακλῆς ἐν τῷ Καπετωλίῳ, χαλκοῦς κολοσσικός, Λυσίππου ἔργον, ἀνάθημα Μαξίμου Φαβίου τοῦ ἑλόντος τὴν πόλιν.*

[18]) Livius 27, 16, 8: *Interrogante scriba quid fieri signis vellet ingentis magnitudinis ... deos iratos Tarentinis relinqui iussit.*

nicht angerührt, während er den Herakles, der jetzt auf dem Capitol steht, mitbrachte' [19]).

Diese Excerpte geben uns die Sicherheit, daß im Jahre 209 Tarents Mauern mindestens zwei Kolosse aus Lisypps Atelier bargen, nämlich den Herakles auf der Burg und den Zeus auf dem Marktplatze. Nach der ausdrücklichen Angabe bei Livius war im Jahre 209 noch eine ganze Anzahl von Kolossen auf der Burg von Tarent. Ist nun die Annahme zu kühn, daß unser kolossaler Poseidon nebst Taras auch zu diesen Kolossen gehört hat? Der Gang unserer Betrachtungen zwingt uns vielmehr zu diesem Schluß, und so gewinnen wir einen Ausweg aus allen noch zu beseitigenden Schwierigkeiten. Nach der Weisung des Fabius hatte der Koloß des Poseidon an Ort und Stelle zu bleiben; denn er vor allen mußte zu den zürnenden Göttern Tarents gerechnet werden. Mit der Weisung des Fabius hat es durchaus seine Richtigkeit, und Plinius ist mit seiner Annahme, die Kolosse seien ihrer Schwere wegen an Ort und Stelle gelassen worden, durchaus im Irrtum. Der 80jährige Fabius nahm es mit seiner Aufgabe sehr gewissenhaft, und sakrale Bedenken konnten ihn wohl beeinflussen. Da sonst in dem Alten noch ein eiserner Wille loderte, so wäre der Transport der Kolosse sofort in Angriff genommen worden, wenn Fabius ernstlich gewollt hätte. Der Poseidon blieb also, wo er stand, aber der Taras mußte mit nach Rom wandern. Ein Legionar konnte ihn ja bequem zum nahen Hafen hinuntertragen. Über sein Gewicht bemerkt Friederichs: 'Die Statue ist übrigens so dünn gegossen, daß sie von einem Mann getragen werden kann, während die ihr gegenüberstehende Statue aus Xanten, die ihr in der Größe entspricht, von vier Männern transportiert werden mußte' [20]). Wenn in der antiken Litera-

[19]) Plinius *Nat. Hist.* 34, 40: *Talis et Tarenti factus a Lysippo, XL cubitorum. mirum in eo quod manu, ut ferunt, mobilis ea ratio libramenti est, ut nullis convellatur procellis. id quidem providisse et artifex dicitur modico intervallo, unde maxime flatum opus erat frangi, opposita columna. itaque magnitudinem propter difficultatemque moliendi non attigit eum Fabius Verrucosus, cum Herculem qui est in Capitolio, inde transferret.*

[20]) Berlins antike Bildwerke 2 (1871) S. 377.

tur von Kolossen und ihren Meistern die Rede ist, so werden fast stets Sikyon und Lysipp genannt, der also die Herstellung von Kolossen als Spezialität betrieben hat. Auch Tarent besaß gewiß noch mehrere Werke dieser Art. Da nun unsere Gruppe nicht dem Lysipp angehört, wohl aber seiner Schule, so müssen wir folgern, daß Lysipps Söhne auch weiter den Kolossen ihre Aufmerksamkeit zugewendet haben. Gewiß hat ein Taren-

Abb. 56. Terracotta aus Tarent. $^1/_3$

tiner um 300 unsere Gruppe in Sikyon bestellt und sie dann als Weihgeschenk auf der Burg aufstellen lassen. Aus den Münzen Tarents drängt sich uns der Schluß auf, daß Taras auch unter den tarentinischen Bildwerken die beliebteste und häufigste Figur gewesen sein muß. Abbildung 56 zeigt einen Terracottakopf, den das Antiquarium der Königlichen Museen

in Berlin 1883 aus Tarent erworben hat und der von Furtwängler so beschrieben wird: 'Sehr schöner, fast lebensgroßer Jünglingskopf mit kurzen Haaren, aufschauend, etwa aus dem 4. Jahrhundert' [21]). Die Haltung und der Gesichtsausdruck dieses Köpfchens steht dem des Betenden Knaben so nahe, daß sich ein Zusammenhang nicht wohl von der Hand weisen läßt [22]). So war Taras gewiß recht oft in Tarent dargestellt, und der sikyonische Meister, der den Taras der Gruppe modellierte, hat gewiß nach einer dem Auftrage beigegebenen Skizze gearbeitet. — Unsere Gruppe ist somit in ihr altes Milieu wieder eingeordnet. Nun noch ein Wort über die Schicksale der beiden Gestalten der Gruppe nach ihrer Trennung.

Wie zur Zeit des Plinius der Zeus noch seinen Platz auf dem Markte behauptete, so stand damals der isolierte Poseidon gewiß noch auf der Burg. Denn ursprünglich wird die Gruppe so im Freien aufgestellt gewesen sein, daß sie sich frei vom Horizonte abhob und so das Meer als Hintergrund hatte. Taras hatte ja seinen Vater am Meeresstrande entdeckt und diese Gelegenheit benutzt, um ihm wieder eine Bitte vorzutragen. Wie schwer die Hilfe war, zeigt Poseidons Gesichtsausdruck. Aber das in Zuversicht erstrahlende Gesicht des Taras läßt doch erkennen, daß auch diesmal der Vater wieder helfen wird. Ein Römer, der nautische Interessen hatte, wird den Poseidon gesehen und bewundert haben. Er hat dann in Tarent eine Marmorkopie bestellt und sie in seinem Bereich an-

---

[21]) Archäologische Zeitung 42 (1884) S. 66.

[22]) Das Köpfchen aus Tarent ist veröffentlicht im *Journal international d'archéologie numismatique* 4 (1901) Taf. (). S. 94 bemerkt Vlasto, Svoronos möchte in dieser Terracotta den Kopf des Taras erkennen, ebenso wie in der auf der vorhergehenden Tafel. Diese stellt aber einen Dioskurenkopf mit Pileus dar, der ebenfalls aus Tarent stammt und mit dem Köpfchen des Taras in Stil und Technik eine nahe Verwandtschaft zeigt. Später hat sich dann W. Deonna mit dem oben abgebildeten Kopf beschäftigt (*Revue archéologique* 8 (1906) S. 402—408 pl. 6). Er sieht darin eine unter Lysipps Einfluß stehende Arbeit aus der Zeit um 300 v. Chr., lehnt aber natürlich die Benennung Taras ab; diese wird erst jetzt durch die Wiedergewinnung der Gruppe selbstverständlich.

gemessen aufgestellt. Daß der Koloß in griechischen Marmor umgesetzt ist, bleibt für den Ort der Herstellung belanglos. Denn ein schwunghafter Marmorhandel wird sowohl für die Zeit der römischen Republik wie die der Kaiser bezeugt. Durch die von rund 90 bis 20 v. Chr. tätige Kopierschule des Pasiteles und seiner Sippe ist sie gewiß nicht hindurchgegangen und sicher erst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts n. Chr. hergestellt. Ob sie zuerst an einem anderen Punkte der latinischen Küste aufgestellt war, etwa in Bajae, wie der bekannte Seedämon in der Rotunde des Vatikans, muß natürlich dahingestellt bleiben. Als Dutzendstück wurde sie jedenfalls nicht angesehen; sonst hätte ihr Liebhaber die gewiß nicht geringen Kopierkosten gescheut. Uns gilt sie ja als die beste erhaltene Poseidonstatue.

Wo hat dann wohl der Taras eine bleibende Stätte gefunden? Doch wohl da, wo Fabius die übrigen plastischen Beutestücke aufstellen ließ, nämlich auf dem Capitol. Plinius sagt von Boedas, einem der Söhne Lysipps, er habe einen Betenden geschaffen, und fährt dann fort: 'von Baton rühren her der Apollon und die Hera, die in Rom im Tempel der Concordia stehen'[23]). Dürfen wir nicht *adorantem* fassen als den Betenden, den alle Welt kennt, weil er ja auf dem Capitol steht? Warum notiert Plinius sonst nicht das Domizil des Betenden? Diese so oft ausgesprochene Kombination unterliegt nun wohl weiter keinem Zweifel mehr. Wenn ich Philologe wäre, würde ich vorschlagen, bei Plinius das ADORANTEM zu ändern in TARANTEM; aber eine solche Hineinforschung ist gar nicht nötig. Die antiken Kunstgelehrten haben den Taras also trotz der Trennung noch im Auge behalten; aber im Laufe der Zeit ist ihm sein Name abhanden gekommen. Daß es vom Taras keine Marmorkopien gibt, darf nicht Wunder nehmen, da die unvermeidlichen Stützen dem lebhaften Jungen die künstlerische Wirkung gründlich genommen hätten. Gescheite Köpfe haben

[23]) *Nat. Hist.* 34, 73: *Fecit Boedas adorantem, Baton Apollinem et Iunonem qui sunt Romae in Concordiae templo.*

sich gelegentlich mit zwei kleinen kunsthistorischen Notizen beschäftigt, aus deren Kombination wohl gefolgert wird, daß ein Meister des Namens Boedas oder Bedas aus Byzantion auch einen Betenden Knaben geschaffen habe (S. 159). Dieser umstrittene Casus soll uns hier nicht weiter festhalten. Wohl aber soll noch kurz die Frage erörtert werden, ob die Berliner Bronze der Originalguß des Boedas ist, und ob die Ermittelung ihres Fundortes ein verzweifeltes Problem bleiben muß. Wie wiederholt angedeutet, halte ich den Taras durchaus für ein Original. Im Grunde ist es beschämend, daß eine solche Frage noch beantwortet werden muß.

In der nicht gerade knappen Literatur über den Betenden Knaben stößt man hin und wieder auf die kühne Behauptung, der Knabe sei keine Originalarbeit, sondern lediglich Kopie. Eine solche These wirkt am besten, wenn sie ganz ohne Beweis gelassen wird. Für eine solche Einschätzung unseres Taras ist denn auch nicht der geringste Beweis versucht worden. Wie sieht es überhaupt mit unserer Kenntnis antiker Kopien von Bronzestatuen im Material des Originals aus? Hier ist noch alles zu tun. Zunächst muß festgestellt werden, daß die soeben erwähnte Kopistenschule des Pasiteles sich allen Anhaltspunkten zufolge grundsätzlich nicht mit der Bronze befaßt hat. Da der Guß von Bronzen in Lebensgröße nicht nur sehr komplizierte technische Einrichtungen voraussetzt, sondern auch eine sichere Routine, so sind dabei Arbeiten für das Lager oder den Markt ausgeschlossen. Die Herstellung von guten Güssen ist vielmehr nur dann möglich, wenn feste Bestellungen vorliegen, und je mehr Bestellungen eingehen, um so besser werden die Güsse. Derselbe Grundsatz gilt ja auch für die Originalarbeiten. Die Gießerschule von Sikyon blühte nur, so lange sie intensiv beschäftigt war. Das Verlangen nach Bronzekopien kann wegen der hohen Preise nur ganz vereinzelt gewesen sein und läßt sich aus unserem Monumenten-Material in vorchristlicher Zeit überhaupt kaum erkennen. Die paar sicheren Bronzekopien sind rasch aufgezählt. August Kalk-

mann hat aus dem Louvre die prächtige archaische Statuette eines speerwerfenden Palästriten veröffentlicht, die in Vollguß hergestellt und 455 *mm* hoch ist[24]). Während Kalkmann in dem schönen Stücke ein altäginetisches Original erkennen wollte, wendet Furtwängler mit Recht ein, daß allerlei anatomisches Detail eher etruskischen als echt griechischen Ursprung verrate[25]). In der Statuette haben wir gewiß eine altetruskische Kopie eines etwa dreimal so großen griechischen Originals zu sehen. Besonders beachtenswert ist die scharfe Wiedergabe der über die Rippen laufenden Sägemuskeln, die an einem griechischen Original von nahezu Lebensgröße nicht weiter befremden konnten, aber an der etruskischen Replik volle Beachtung verdienen. Daß sonst die kleinen Bronzestatuetten bei der Kopistenfrage eine ganz untergeordnete Rolle spielen, braucht nicht weiter betont zu werden. Diese fußen natürlich durchweg auf der Großplastik, beanspruchen aber in der Wiedergabe einen großen Spielraum. Und doch unterliegt man außergewöhnlichen Stücken gegenüber immer noch der Versuchung, sie auf ein hervorragendes Original zurückzuführen. So bildet Maxime Collignon in dem Abschnitt über Myron die aus Caylus' Besitz in das Pariser Münzkabinett gelangte, 35 *cm* lange Bronzefigur einer brüllenden Kuh von packender Naturwahrheit ab und meint, ein Einfluß der berühmten Kuh Myrons sei hier wohl möglich, wenn auch nicht schlagend beweisbar[26]). Wenn dies Stück auch in Ercolano ans Licht gekommen ist, so haben wir es doch nicht mit einem italischen Gusse zu tun, sondern mit einem älteren griechischen. Die vielen schönen in Ercolano gehobenen Bronzen müßten überhaupt einmal auf Herkunft und Originalität untersucht werden[27]).

---

[24]) *Jahrbuch des Arch. Institutes* 7 (1892) S. 127—140, Taf. 4.

[25]) *Meisterwerke* S. 718, 1 (nicht in den *Masterpieces*).

[26]) *Histoire de la sculpture grecque* 1 S. 476, Fig. 245. Besser die Abbildung in der *Gazette archéologique* 8 (1883) pl. 11, zu der Babelon S. 92 schon von Myron spricht.

[27]) Eine gute Vorarbeit für diese Aufgabe bietet das Werk von D. Comparetti und G. de Petra *La villa ercolanese dei Pisoni.* Torino 1883.

Geschehen ist das bereits für den reifarchaischen Apollo, der 1853 in Pompei in der nach ihm benannten Casa del Citarista

Abb. 57. Apollon aus Pompei.

Abb. 58. Ephebe aus Pompei.

ans Licht kam (Abb. 57)[28]). Gegen das Resultat muß ich aber protestieren. Wir haben es hier mit der Kopie eines bald nach 500 stieren. Wir haben es hier mit der Kopie eines bald nach 500 aller Wahrscheinlichkeit nach in Sikyon gegossenen Originals zu tun. Gegenüber der Annahme von Brunn, Kekulé und Collignon, diese Bronzekopie gehe auf Pasiteles zurück, behauptet Paul Wolters, sie könne noch in der Zeit des Pompeius entstanden sein[29]). Diese Kontroverse läßt sich durch Beobachtung erledigen. Im November 1900 spendeten die Grabungen

[28]) Vortreffliche Abbildung in Front und Profil bei Brunn u. Bruckmann Taf. 302.

[29]) Collignon a. a. O. 2 S. 666, Abb. 350. Wolters im *Jahrbuch* 11 (1896) S. 3.

in Pompei einen 117 *cm* hohen Bronzeepheben, den Sogliano mit gewohnter Promptheit veröffentlicht hat (Abb. 58)[30]). Leider war das schöne Stück im Altertum verunstaltet worden: man hatte ihm die zum Ausgießen der Spende erhobene Schale aus der Rechten genommen und ihm dafür ein Bronzegebilde im Rankenmotiv in die Hand gedrückt, das als Kerzenhalter dienen sollte. Der Ephebe zeigt in etwas freierer Haltung genau das Motiv des Idolino, nur richtete er den Blick auf die Schale und nicht auf das Kultbild, vor dem er spendete. Sogliano sieht in ihm einen Originalguß aus der Zeit von etwa 410 bis 400. Es ist schlimm, daß man heutzutage einen solch dickwandigen Guß für eine Arbeit aus der Blütezeit der griechischen Bronzeplastik erklären darf; indes Sogliano schreibt pro domo, aber das unübertreffliche Vergleichsmaterial, das er in Neapel zur Hand hat, hätte ihn doch stutzig machen sollen. Das Datum des Originals möchte ich lieber noch um 10—15 Jahre hinaufrücken. Der mächtig ausladende Hinterkopf hat doch wohl die uns vom Parthenon her vertraute Modellierung zur Voraussetzung und das in kräftiges Eberzahnmuster gelegte Haar wie die ungebundene Ponderation mahnen uns, daß Polyklet für den Meister unseres Jünglings kein leerer Name war. Für uns bleibt dieser Meister einstweilen namenlos.

Die hier zur Diskussion stehenden Kopien des Apollon und des spendenden Epheben gleichen sich nun in gewissen technischen und stilistischen Einzelheiten dermaßen, daß sie aus denselben Gießereien hervorgegangen sein müssen. Neben dem Apollon lag eine kreisrunde Basis von 45 *cm* Breite und 10 *cm* Höhe; sie zeigt am Außenrande zwischen Zierleisten eine tiefe Auskehlung und gleicht einer flachen Garnspule. Neben dem Epheben lag eine ganz ähnliche, etwas einfacher verzierte Basis von 7 *cm* Höhe und 34 *cm* Durchmesser. Seltsamerweise kam auch mit dem Idolino eine verblüffend ähnliche Basis

---

[30]) *L'efebo in bronzo rinvenuto in Pompei*: *Monumenti antichi dei Lincei* 10 (1901) S. 641—54. tav. 16—26.

zum Vorschein. Über deren Herkunft besteht aber kein Zweifel mehr [31]). Sowohl beim Apollon wie beim Epheben verrät

Abb. 59. Idolino (Kopf S. 86) 148 *cm* ohne Basis.

die Modellierung des Brustkorbes und der Bauchpartie bis zum Nabel eine Unsicherheit und ein ängstliches Tasten, bei dem die kräftige Rundung, die wir an Originalstatuen wie dem Idolino und dem Apollon von Piombino beobachten, nicht recht

[31]) W. Amelung *Führer durch die Antiken von Florenz* (1897) S. 273: 'Mit der Statue wurde auch die runde, profilierte Basisplatte gefunden, welche, ihrer Form nach römisch, eine andere Technik und Patina zeigt als die Figur selbst'.

zustande kommen will. Ein Pfuscher hat unsere Statuen nicht modelliert, wohl aber eine Hand, der für lebensgroße Bronzen die Routine fehlt. Betrachtet man das Gesicht der beiden Figuren, so fällt auf, daß der Knorpel, der die Nasenhöhlungen trennt, unterhalb der Nasenspitze ein wenig vorspringt. An den Augen ist die Lidspalte in beiden Fällen absolut gleich. Nach der Ziselierung wurde die weiße Augenhaut durch ein eingesetztes Stückchen Marmor wiedergegeben und der Augenstern durch schwarzes Email. Sprechen schon diese Übereinstimmungen für eine gleichzeitige Herstellung an demselben Platze, so macht es auf Grund weiterer Anhaltspunkte keine Schwierigkeit, den Sitz der in Frage kommenden Gießerei zu ermitteln. In den Handbüchern der antiken Kunstgeschichte pflegt auch die vor einem Menschenalter zum Vorschein gekommene Bronzebüste des pompeianischen Bankiers Lucius Caecilius Lucundus abgebildet zu werden. Dieser Kopf gehört, wie Velasquez' Innocenz X,, zu den Porträts, die man nicht zu vergessen pflegt, wenn man sie auch nur aus einer guten Photographie kennt. Auch am Jucundus beobachtet man im Gesicht einige stilistisch-technische Details, die uns bereits am Apollon und am Epheben aufgefallen sind. Auch hier springt der Nasenknorpel etwas vor und die Lidspalten wiederholen sich in derselben Weise, während der Augenstern durch eine kreisrunde Aussparung wiedergegeben ist, die einen Einblick in die dunkle Schädelhöhlung gewährt. So entsteht eine optische Wirkung, auf die wohl in erster Linie die von diesem Kopf ausgehende Anziehungskraft zurückgeführt werden muß. Nur eine durch lange Routine trainierte Hand kann diese Büste modelliert haben. Die Ausführung des Gusses steht zu der Modellierung in lebhaftem Gegensatz; denn der Guß ist genau so dickwandig wie bei dem Apollon und dem Epheben.

Der Meister des Jucundus hat seine Virtuosität im Modellieren gewiß bei der Terrakottaplastik erworben, die ja doch Porträts massenhaft lieferte und in diesem Fache bis in die späte Kaiserzeit Ausgezeichnetes leistete. Wo haben wir aber

die Gießereien zu suchen, denen die besprochenen Bronzen entstammen? Gewiß nicht weit von Pompei. In dem benachbarten Capua blühte seit etwa 500 v. Chr. eine Bronze-Industrie, die bis auf die Zeit des Augustus besonders Italien mit Geschirr versorgte, seitdem aber auch ihre Produkte bis Schottland und Finnland vertrieb [32]). Diese Gießereien lieferten in erster Linie Gebrauchsgeschirr, und zwar in solchen Mengen, daß die Gußarbeiten eine Vollendung erhielten, die mit älteren griechischen in jeder Beziehung konkurrieren konnten. Manchmal haben die Eimer und Deckel plastische Verzierungen, deren Ausführung nicht gerade auf hoher Stufe steht; sie

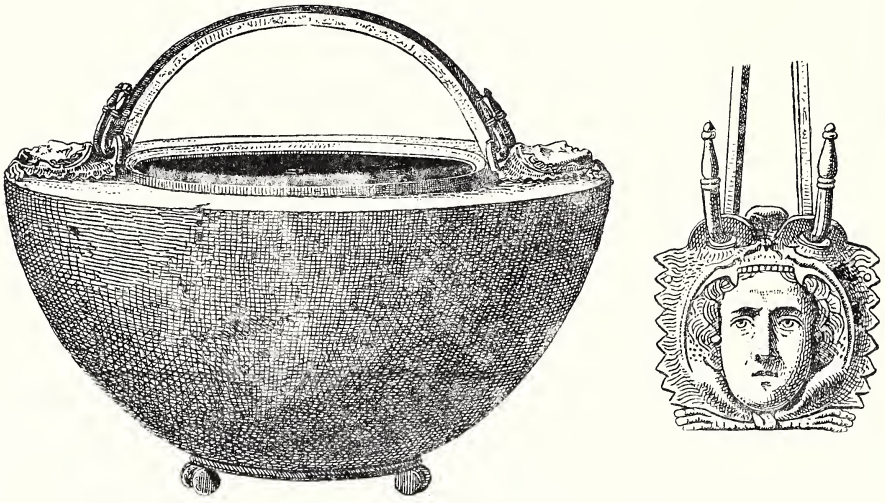


Abb. 60. Capuanischer Bronzeeimer aus Jütland. 1/6.

sind nur Beiwerk und sollten das Geschirr nicht nennenswert verteuern. Bei Becken, Schalen, Eimern und Kasserollen finden wir oft Füßchen, die genau die Form von Garnrollen haben und dem Publikum besonders gefallen haben müssen. Auch der Bronzenapf auf dem Taubenmosaik im capitolinischen Museum ruht auf solchen Füßchen; ebenso ein schöner Bronzeeimer aus dem jütischen Amte Aalborg (Abb. 60) [32a]). Sollte

[32]) Willers *Die römischen Bronzeeimer von Hemmoor* (1901) S. 203—219. *Neue Untersuchungen über die römische Bronzeindustrie von Capua.* 1907.

[32a]) Abgebildet *Aarböger for nordisk oldkyndighed* 1881 S. 108 = S. Müller Nordische Altertumskunde 2 S. 52.

nun die Ähnlichkeit der runden Basen unter dem Apollon, dem Epheben und dem Idolino mit einer Garnspule lediglich auf Zufall beruhen? Alle drei Sockel stammen aus denselben Gießereien und diese haben wir eben in Capua zu suchen. Dort sind der Apollon und der spendende Jüngling entstanden. Offenbar wurden sie auf besondere Bestellung angefertigt. Die Gießereien schickten wohl in jedem Falle einen handfertigen Modellierer aus, der so vom Original eine Tonskizze herzustellen hatte. Allen Spuren zufolge sind diese Güsse zur Zeit des Claudius oder des Nero hergestellt. Daß die beiden Statuen nicht besser modelliert und gegossen sind, lag lediglich an der mangelnden Routine der Arbeiter, die sich hier auf ein wenig gepflegtes Gebiet wagen mußten. Mit Porträtbüsten kamen sie noch ganz gut zurecht, da es auf diesem Gebiet an Bestellungen nie ganz gefehlt haben wird. Plinius klagt nicht mit Unrecht darüber, daß die Kunst des Bronzegusses ausgestorben sei. Er hatte im Atelier des von Nero nach Rom beorderten Zenodoros das Modell des zu schaffenden Kolosses gesehen und wundert sich nun darüber, daß ein so glänzend honoriertes Werk durch Treibarbeit ausgeführt wird und nicht in Guß [33]). Daß das technisch kaum möglich war, wußte er offenbar nicht. Mit der Klage über den Verfall des Statuengusses hatte er aber recht. Gußarbeiten sind allerdings die ganze Kaiserzeit hindurch ausgeführt worden, aber die Blüte des Gusses war längst vorüber. Wie dickwandig auch ganz gut modellierte Stücke in Guß ausfielen, zeigt der oben schon angeführte Knabe aus Xanten, der in die Zeit um 150—200 n. Chr. fallen wird: er ist viermal so schwer wie der gleichgroße Betende Knabe.

Nach dieser langen, aber nötigen Abschweifung über antike Bronzekopien statuarischer Arbeiten wird wohl niemand mehr den Betenden Knaben für eine Kopie erklären, wenigstens

---

[33]) *Nat. Hist.* 34, 46: *Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, verum et de parvis admodum surculis quod primum operis instaurati fuit. ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam.*

nicht ohne triftige Gründe. Wir wollen nun diesen langen Abschnitt schließen mit der keineswegs verzweifelten Frage:

Wo ist der betende Knabe gefunden worden?

So darf man immer noch fragen, obwohl der Kleine über ein Bündel Personalakten verfügt, das dem des Kaspar Hauser nicht sonderlich nachsteht. Alexander Conze hat sich der dankenswerten Mühe unterzogen, jene Akten in sauberer Bearbeitung vorzulegen [34]). Wenn bei einem so hervorragenden Stücke wie dem Betenden Knaben der Fundort nicht mehr authentisch überliefert wird, so läßt sich dieser Übelstand aus dem Wechsel der Besitzer allein nicht erklären. Gute Gründe haben offenbar dazu geführt, den Fundort zu verschleiern. Nach Auffindung ist der Knabe also nicht in die Hände gelangt, die sich mit Fug und Recht auf ihn legen konnten, sondern heimlich verkauft worden. Als Fundort wird bald Ercolano genannt und bald Rom. Da wir dem Betenden Knaben bis 1661 zurückverfolgen können, Ercolano aber erst 1719 erschlossen wurde, so muß es hier aus dem Spiele bleiben. Die Nachricht, daß der Knabe bei Rom an oder in der Tiber gefunden sei, wäre nach Conze einfach erfunden. Aber Conze treibt sein Mißtrauen zu weit. Daß die Statue lange im Schlamm gelegen hat, läßt sich leicht nachweisen. Betrachtet man das auf Tafel 11 abgebildete Gesicht des Knaben, so beobachtet man auf der Stirn eine große Korrosion von unregelmäßig rechteckiger Form und kleinere Korrosionen neben dem Nasenrücken, auf der linken Wange und am Kinn. Solche Korrosionen sind von Oxydwucherungen wohl zu unterscheiden und kommen oft an Bronzen vor, die lange im Flußland gelegen haben. Blicken wir z. B. dem im Jahre 1886 aus dem Tiber gezogenen Faustkämpfer auf die linke Schulter, so beobachten wir neben dem Halsansatz eine große Korrosion, deren Oberfläche den Korro-

---

[34]) *Jahrbuch des Arch. Instituts* 1 (1886) S. 1—13.

sionen am Betenden Knaben ganz ähnlich ist [35]). Solche Korrosionen mit unregelmäßiger Oberfläche rühren von den Alkalien des Flußschlammes her und sind scharf von den Oxydwucherungen zu trennen, die man sonst oft an Bronzen beobachtet. An solchen Wucherungen pflegen die meisten Bronzen aus Pompei zu leiden; auch der vorhin behandelte Ephebe hat besonders auf der Brust große, durch Oxydwucherungen verursachte Eintiefungen mit ganz flachem Boden. Nach alledem scheint es hier durchaus wahrscheinlich, daß der Betende Knabe im Tiber gefunden worden ist. So konnte er leicht entführt werden, ohne aufzufallen. Auch sonst sind ja bei und in Rom so viele Bronzestatuen ans Licht gekommen, daß der Betende Knabe nicht ohne Gesellschaft bleibt. Wenn er Zerstreuung sucht, kann er in Villa Albani dem Sauroktonos zuschauen, im Konservatorenpalast die Wölfin necken oder den Camillus begrüßen oder endlich dem 'hellenistischen Herrscher' im Thermenmuseum Ratschläge zur Wiedergewinnung seiner abhanden gekommenen Beine geben. Will er sich aber nicht auf Genossen aus der Kunstgeschichte beschränken, so wird des Schauens kaum ein Ende sein. Es ist schade, daß er uns nicht sagen kann, welcher Bösewicht ihn im Altertum vom hohen Capitol in die tiefe Tiber gebettet hat.

---

[35]) Die Andersonsche Photographie 2 149 gibt den Oberkörper des Faustkämpfers besonders gut wieder und zeigt auch die Korrosion deutlich, die auf der Tafel 248 bei Brunn und Bruckmann wegen der starken Verkleinerung nur schwach zu erkennen ist.— Es sei noch hingewiesen auf den lesenswerten Aufsatz von H. Lucas: *Der betende Knabe des Boidas* in den *Neuen Jahrbüchern des klassischen Altertums* 29 (1912) S. 112—123. Der Inhalt berührt sich aber kaum mit meinen Ausführungen.

REGISTER

Namen- und Sachregister

Abdrehung der Holzsäulen 46.
Akontion 111.
Alpenwirtschaft 14—17.
Amphiaraos-Krater 64—66.
Apollon aus Pompei 152.
Architektur: kretisch-mykenische 9. 10; s. Säule.
Athena: Euphranors 93—124. Giustiniani 97. Von Velletri 114. Bronzestatuette 119. Auf panathenäischen Amphoren 112. Ideal Euphranors 116.
Athla 70.

Basis, runde, von Bronzestatuen 154.
Baton 149.
Betender Knabe vor Poseidon 127—159.
Boedas 150. 159.
Breitschädel 85.
Bronze s. Kopien.
Bronzeblech: Treibarbeiten aus Mesopotamien 29; aus Griechenland 28.
Bronzeeimer, capuanischer aus Jütland 156.
Bronzestatuen aus Rom 159.
Bronzezeit in Griechenland 9—24.

Caecilius Jucundus, Porträtbüste 155.
Capua: Bronzegießereien 156—157.

Dänemark: Steinzeit 6; Bronzezeit 21.
dignitas = Schönheit 123.
Dioskurides 77.
Domitian: Münzen mit Euphranors Athena 98. 99. Kunstsinn 105.
Dornauszieher: 81. 120.
Doryphoros: Gesichtsausdruck 86.

Elis: Verhältnis zu Olympia 54.
Ephebe: Marmorkopf aus der Zeit der Tempelskulpturen von Olympia 75—90; aus Pompei 152.
Euphranor: Athena 93—124; Gemälde 94. 95. Bronzekolosse 95. Marmorarbeiten 95. Terracotten-Reliefs 96. Als Künstler 122—124.

Flügel, aufgebogener in der archaischen Kunst 30.
François-Vase 36—45.
Furtwängler 75.

Gesichtsausdruck bei Siegerstatuen 86. 87.
Gorgoneion 121.
Griechen: wann zuerst aus der Kunst nachweisbar 25—27. Leichenverbrennung 25.
Griechenland: Steinzeit 5—7. Bronzezeit 9—24.

Haartracht: Radialfrisur 80. Eberzahnmuster 80. 153.
Hellanodiken: Zahl 68. Im Ostgiebel von Olympia 63.
Helm, korinthischer in Athen 118. Helm der Waffenläufer 89.
Hobel 47.
Holzsäule des altdorischen Tempels 33—50.

Idolino: Gesichtsausdruck 86. Basis 154.
Inselsteine 24.

Kannelüren der dorischen Säule: ihre Entstehung 47. 50.

Kapitell, dorisches: Entstehung 48.
Katapult 104.
Keramik: der kretisch-mykenischen Kunst 22—24; älteste griechische 26. 27. François-Vase 36—45. Amphiaraos-Krater 64—66.
Kestner: Sammler 77.
Knossos: Fresken 10. 18. 19. Schwert der Bronzezeit 20.
Kolosse 95.
Kopien: Marmorkopien nach Bronze 82—84. Bronzekopien nach Bronze 150—157. Aufgesetzte Köpfe 83. 84. Von Euphranors Athena 113.
Korrosionen an Bronzestatuen 159.
Kretisch-mykenische Kunst 8—24; Architektur 9. 10. Grabplastik 10. 11. Malerei 17—19. Dolche 19. Schwerter 20. Keramik 22—24. Inselsteine 24.
Kunst: Kontinuität in der Entwicklung 4. Vorgriechische 4—24. Älteste griechische 25—30. Der kretisch-mykenischen Zeit 8—24.

Larisa: Münzen 16.
Leichenverbrennung in Griechenland 25.
Libon: Architekt 57.
Lutatius Catulus 99—103. 106. 109.
Lysippos: Apoxyomenos 129. Werke in Tarent 145. 146.

Malerei: Fresken aus Knossos 10. 18. 19; aus Tiryns 12. Gemälde Euphranors 94. 95.
Motiv des aufgestützten Fußes 135. 136.
Münzen von Syrakus 61. 70. — Larisa 16. — Tarent 139—144. — Demetrios Poliorketes 132. — Lutatius Cerco 102. — Claudius 104. — Domitian 98. 99. 114. — Hadrian 132. — Commodus 124.
Mykenische Kunst s. kretisch-mykenische Kunst.
Myrons: Athena 93. — Kuh 151.

Neptunus redux 131.

Olympia: Bronzerelief 28. — Verhältnis zu Elis 54. Heraion 35. 45. 55. — Die Situation im Ostgiebel des Zeustempels 53—71.
Ovalschädel 85.
Oxydwucherungen an Bronzestatuen 159.

Paestum: Poseidontempel 33.
Parthenon: Säulentrommel 49.
Pasiteles und seine Kopistenschule 84.
Pausanias: Irrtümer 62. 144.
Payne Knight: Sammler 120.
Pelops: im Ostgiebel von Olympia 60. Die offizielle Vorstellung von seinem Siege 67—71.
Periklesherme 79. 85. 118.
Pferd: in der kretisch-mykenischen Kunst 11. 12. — Thessalien 16.
Plastik: Grabplastik der mykenischen Kunst 10. 11. Ostgiebel des Zeustempels von Olympia 53—71. Kopf eines Epheben 75—90. Periklesherme 79. Dornauszieher 81. Wagenlenker 81. Myrons Athena 93—124. Der betende Knabe vor Poseidon 127—159. Apollon aus Pompei 152. Ephebe aus Pompei 152. Idolino 86. 154.
Polyklet: Doryphoros 86.
Poros 56.
Poseidon: aus dem lateran. Museum 130—131, auf Münzen des Demetrios Poliorketes 132, und Theseus 137—139, u. Taras 139—150, auf Münzen von Tarent 142—144. Motiv des aufgestützten Fußes 135—137. Tempel in Paestum 33.
Proportionen 85.

Säule: der kretisch-myken. Kunst 10 — dorische 10 — Holzsäule des altdorischen Tempels 33—50.
Schädelformen 85.
Schiffssporn 102.
Schliemann 8.
Schnaase 3. 4.

Schwerter der Bronzezeit: aus Knossos 20. Dänemark 21.
Seesieg von Naxos 107.
Sennenwirtschaft 14—17.
Siegerstatuen: Ovalschädel 86. Gesichtsausdruck 86 mit Helm 89.
Siegespreise 69.
Sikyon: Bronzegießereien 147. 150.
Skopas 124.
Steinzeit: in Griechenland 5—7. Dänemark 6.
Stierfang: in kretisch-mykenischer Zeit 13—16. Thessalien 16.
Sulla 100. 106.

Taras 139—150.
Tarent: Münzen mit Taras und Poseidon 139—144. Kolosse 145. Terrakottakopf 147.
Telesikrates: Sieger im Waffenlauf 89.
Tempel: Holzsäule des altdorischen 33—50. von Paestum 33.
Terracotta: Reliefs von Euphranor 96. Kopf aus Tarent 147.
Thera: Steinzeit 7.
Thermos: 35.
Theseus vor Poseidon 137—139.
Typi 96.

Vafio: Goldbecher 13. 14.
Vitruv 35.
Vlastos: Sammler 144.

Waffenläufer 89.
Wagenlenker 81. 84. 85. Gesichtsausdruck 87.
Wallmoden, Ludwig von: Sammler 76.

Zenodoros 157.

Ortsregister der behandelten Werke

Seite

Athen
Nationalmuseum
Stelen aus Mykene 11
Fresko aus Tiryns 12
Becher aus Vafio 13
Frauenkopf v. d. Akropolis . 124

Berlin
Altes Museum
Amphiaraos-Krater 64
Perikles-Herme 79
Der betende Knabe 127
Der Knabe aus Xanten . . 146
Terracotta aus Tarent . . . 147

Bologna
Museum
Athena-Kopf 84
Theseus-Krater 138

Seite

Candia
Museum
Fresken aus Knossos . . 10. 18
Bronzeschwert 20
Tonsarg 27

Delphi
Museum
Wagenlenker 81. 85. 87

Florenz
Museo archeologico
François-Vase 37
Idolino 86. 154

Frankfurt a. M.
Städt. Skulpturensammlung
Myrons Athena 83

Hannover
Kestner-Museum
Ephebenkopf 77

Kopenhagen
Nationalmuseum
Steindolche 6
Bronzeschwerter 11
Bronzeeimer aus Jütland . . 156

London
British Museum
Bronzeplatte aus Balawat . 29
Schale aus Vulci 89
Bronzestatuette der Athena . 119

Neapel
Museo nazionale
Apollon aus Pompei . . . 152
Ephebe aus Pompei . . 152. 159
Büste des Caecilius Iucundus 135

Olympia
Museum
Bronzerelief 28
Skulpturen vom Zeustempel . 61

Paris
Cabinet des Médailles
Theseus-Krater 138
Bronzekuh 151
Louvre
Archaische Schale 112
Pallas von Velletri 115
Archaische Bronzestatuette . 151

Rom
Museo capitolino
Dornauszieher 81
Taubenmosaik 156
Museo lateranese
Poseidon 130
Thermen-Museum
Faustkämpfer 159
Vatikan
Pallas Giustiniani 97

Konkordanz zu Tafeln und Text

Seite

Tafel 1: Poseidontempel von Paestum 34
„ 2: Ephebenkopf 77
„ 3: Ephebenkopf 79
„ 4: Ephebenkopf 80
„ 5: Münzen von Domitianus 99
„ 6: Kopf der Pallas von Velletri 114
„ 7: Kopf der Pallas von Velletri 114
„ 8: Bronze-Statuette in London 119
„ 9: Der betende Knabe 127
„ 10: Der betende Knabe 128
„ 11: Gesicht des betenden Knaben 133
„ 12: Münzen von Tarent 139
„ 13: Der betende Knabe vor Poseidon 130

TAFELN

POSEIDONTEMPEL IN PAESTUM

EPHEBENKOPF

EPHEBENKOPF

EPHEBENKOPF

1

2

3

4

5

6

7

8

9

11

10

12

13

MÜNZEN VON DOMITIANUS

KOPF DER PALLAS VON VELLETRI

KOPF DER PALLAS VON VELLETRI

BRONZE-STATUETTE IN LONDON

DER BETENDE KNABE

DER BETENDE KNABE

GESICHT DES BETENDEN KNABEN

MÜNZEN VON TARENT

DER BETENDE KNABE VOR POSEIDON

62959

GETTY CENTER LIBRARY
N 5630 W71
c. 1
Willers, Heinrich, 1
Studien zur griechischen Kunst.
MAIN
BKS
3 3125 00278 3559